

SOIXANTE-DIX-SEPTIÈME ANNÉE

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Fondée en 1859 par Charles Blanc

Dirigée par Georges Wildenstein

MAI 1935

A PARIS — Faubourg Saint-Honoré, N° 140

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

A PARIS -- 140, Faubourg Saint-Honoré (8°)

La *Gazette des Beaux-Arts*, fondée par Charles Blanc en 1859, a compté parmi ses directeurs et ses rédacteurs en chef Emile Galichon, Edouard André, Charles Ephrussi, Louis Gonse, Philippe Burty, Alfred de Lostalot, Ary Renan, Roger Marx, Auguste Manguin, Emile Bertaux et Louis Réau. M. Théodore Reinach l'a dirigée jusqu'à sa mort. Publiée aujourd'hui sous la direction de M. Georges Wildenstein, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (Architecture, Peinture, Gravure, Arts Décoratifs).

Elle paraît en livraisons *mensuelles*, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte, parmi lesquelles des gravures originales exécutées spécialement pour la revue.

BEAUX-ARTS

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

A Paris, 1, rue de la Baume (8°)

Depuis 1923, l'ancien supplément d'actualité de la *Gazette des Beaux-Arts* est devenu une revue autonome, dirigée par Théodore Reinach et Georges Wildenstein.

Depuis la mort de Théodore Reinach (1928), *Beaux-Arts* paraît sous la direction de Georges Wildenstein. C'était depuis 1923 un fascicule mensuel qui, en décembre 1932, afin de pouvoir suivre de plus près l'actualité, a été transformé en hebdomadaire (format journal) toujours abondamment illustré. *Beaux-Arts* donne, chaque vendredi, toute l'actualité artistique : acquisitions des musées français et étrangers, renseignements archéologiques, classements des monuments historiques, bibliothèques, ventes, expositions d'art ancien et moderne, livres d'art, législation, académies, sociétés savantes, musique, cinéma, tourisme, revue des revues, etc.

COMITÉ DE PATRONAGE

MM. le Duc d'ALBE;

le Comte Moïse de CAMONDO, membre du Conseil des Musées nationaux, vice-président de la Société des Amis du Louvre;

S. CHARLETY, recteur de l'Académie de Paris;

D. DAVID-WEILL, président du Conseil des Musées nationaux;

ROBERT JAMESON;

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs;

ROGER SANDOZ, vice-président-délégué de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie, de la Société de Propagation des Livres d'Art;

CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

COMITÉ DE RÉDACTION

MM. PAUL JAMOT, membre de l'Institut, conservateur des Musées nationaux;

ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet);

POL NEVEUX, de l'Académie Goncourt, inspecteur général des Bibliothèques;

CHARLES PICARD, membre de l'Institut, professeur à la Sorbonne ;

LOUIS REAU, directeur de l'Institut français de Vienne;

GEORGES WILDENSTEIN, directeur.

Secrétaires :

JEAN BABELON. PIERRE D'ESPEZEL.

SOMMAIRE

L'hôtel de Matignon, à Paris, par <i>M. L.-A. LALANDE</i> , membre de l'Institut (1 ^{re} partie).	257
Quatre Fragonard inédits. Les dessus de porte de l'hôtel de Matignon, par <i>M. Georges WILDENSTEIN</i>	271
La peinture indienne. Les écoles du Dekkan, par <i>M. Hermann GOETZ</i>	275
Tableaux français du musée de Zagreb, par <i>M. Léon REY</i>	289
Souvenirs sur Puvis de Chavannes, par <i>M. Paul Baudouin</i> (avant-propos de <i>M. Edouard SARRADIN</i>).	295
Bibliographie.	315
Revue des revues	320

Il ne sera rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire aura été envoyé, impersonnellement, à M. le Directeur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

TARIF DES ABONNEMENTS

à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS

ÉDITION ORDINAIRE

PARIS ET DÉPARTEMENTS.	180 fr.
ETRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.	210 fr.
{ Autres Pays	230 fr.

ÉDITION D'AMATEUR

(Dans l'édition d'amateur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, tirée sur grand papier (25 × 30 cm.), les planches sont tirées sur madagascar et les gravures originales, le cas échéant, en deux exemplaires dont un avant la lettre.)

PARIS ET DÉPARTEMENTS.	280 fr.
ETRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.	310 fr.
{ Autres Pays	340 fr.

Les abonnés à la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement l'hebdomadaire *Beaux-Arts*.

Toute la correspondance concernant la rédaction doit être adressée à M. le DIRECTEUR.

Toute la correspondance concernant l'administration et la publicité doit être adressée à M. l'ADMINISTRATEUR.

Compte de chèques postaux : Paris 1390-90.

Abonnez-vous à la *Gazette des Beaux-Arts* et à *Beaux-Arts*.

BULLETIN D'ABONNEMENT

Détacher ce bulletin et l'adresser à
GAZETTE DES BEAUX-ARTS
140, faubourg Saint-Honoré, Paris (8°)

Veillez m'abonner pour une année à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, à partir du 1^{er} 19

(Cet abonnement donne droit à l'envoi gratuit de l'hebdomadaire BEAUX-ARTS.)

** Ci-joint mandat ou chèque sur Paris de francs :*

Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs :

*Veillez faire recouvrer à mon domicile la somme de francs :
(majorée de 3 fr. 25 pour frais de recouvrement à domicile).*

Nom :

Adresse :

Signature :

* Biffer les indications inutiles.

CONDITIONS D'ABONNEMENT (un an) : FRANCE : 180 fr.

ETRANGER : pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm : 210 fr.

Pays n'ayant pas adhéré à cette Convention : 230 fr.

Le numéro : 15 fr. (Etranger : port en sus). **Compte chèques postaux : Paris 1390-90.**

PARIS, faubourg Saint-Honoré, 140 - Balzac 12-17

BULLETIN D'ABONNEMENT

Détacher ce bulletin et l'adresser à
BEAUX-ARTS
1, rue de la Baume, Paris (8°)

Veillez m'abonner pour une année, six mois, à BEAUX-ARTS, à partir du 1^{er} 19

** Ci-joint mandat ou chèque sur Paris de francs :*

Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs :

*Veillez faire recouvrer à mon domicile la somme de francs :
(majorée de 3 fr. 25 pour frais de recouvrement à domicile).*

Nom :

Adresse :

Signature :

* Biffer les indications inutiles.

CONDITIONS D'ABONNEMENT : FRANCE : un an, 42 fr.; six mois, 23 fr.

ETRANGER : pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm : un an, 56 fr.; six mois, 30 fr.

Pays n'ayant pas adhéré à cette Convention : un an, 70 fr.; six mois, 38 fr.

Le numéro : 1 fr. (Etranger : port en sus).

Compte chèques postaux : Paris 1390-90.

PARIS, rue de la Baume, 1 - Elysées 21-15



Stalle en bois sculpté, ornée d'une peinture italienne
du XIV^e siècle.

ANTIQUITÉS DU MOYEN-AGE ET DE LA RENAISSANCE TABLEAUX Meubles et Etoffes



P. Désourtheau

11, Avenue de Villiers

Wag. 02-72

PARIS-XVII^e

LES EXPOSITIONS DE "BEAUX-ARTS"
ET DE LA "GAZETTE DES BEAUX-ARTS"

LE DESSIN FRANÇAIS

dans les collections du XVIII^e siècle

Exposition organisée sous le haut patronage de
M. le Président de la République,
de S. A. R. le Prince Eugène de Suède
de M. le Président du Conseil, de MM. les Ministres des Affaires
Étrangères et de l'Éducation Nationale, et de M. le Directeur Général
des Beaux-Arts, au profit des artistes secourus par la Direction
Générale des Beaux-Arts.

LES CHEFS-D'ŒUVRE DU MUSÉE NATIONAL DE
STOCKHOLM, DE L'ALBERTINA DE VIENNE, DU
MUSÉE DU LOUVRE, DU MUSÉE ET DE LA BIBLIOTHEQUE
DE BESANÇON ET D'AUTRES IMPORTANTES
COLLECTIONS PRIVÉES ET PUBLIQUES FRANÇAISES
ET ÉTRANGÈRES.

JUIN-JUILLET 1935

Ouverte tous les jours, dimanche compris, de 10 heures à midi
et de 14 à 18 heures.

Entrée : 5 francs. — Pour les abonnés de la "Gazette des Beaux-Arts"
et de "Beaux-Arts" : 3 francs.
Entrée gratuite le Dimanche matin

140, Faubourg Saint-Honoré

*Les expositions des étapes
de*

L'ART CONTEMPORAIN

constituent

**UNE VIVANTE HISTOIRE
DE L'ART MODERNE**

EN VENTE

les catalogues des expositions :

- | | |
|----------------------------------|--------|
| I. Seurat et ses amis..... | 3 fr. |
| II. Gauguin et ses amis..... | épuisé |
| III. Le Salon | 3 fr. |
| IV. Les Fauves. | 3 fr. |
| V. Les créateurs du Cubisme..... | 3 fr. |

Chaque catalogue, 24 × 15 ¹/_m, 24 pages, 20 illustrations,
3 francs, franco.

LES BEAUX-ARTS

Edition d'études et de documents
Faubourg Saint-Honoré, 140, PARIS (8°)

L'ART FRANÇAIS

Collection dirigée par
GEORGES WILDENSTEIN

GABRIELLE CAPET

par le

COMTE ARNAULD DORIA

Prix Bernier, décerné par l'Académie des Beaux-Arts, en avril 1935

Un volume in-4 raisin (25 × 32), de 130 pages, dont 24 pages d'illustration offrant, en **52 phototypies**, la reproduction de *tout l'œuvre connu* de l'artiste, plus un frontispice : 100 francs.

PROSPECTUS SPÉCIMEN ILLUSTRÉ SUR DEMANDE

OPINIONS DE LA PRESSE

... Il faut savoir gré au comte Arnauld Doria d'avoir, avec goût et érudition, ressuscité ce charmant talent.

MAGDELEINE ARMAND-DAYOT.

L'Art et les artistes, mars 1935.

... M. le comte Arnauld Doria, à qui nous devons déjà un remarquable *Louis Tocqué*... remet bien en lumière une jolie et gracieuse artiste...

L'Action française, 31 mars 1935. ORION.

... Le comte Arnauld Doria, qui s'est déjà signalé comme un critique pénétrant... considère les développements de l'art en rapport étroit avec les diverses circonstances de la vie et les états d'âme de l'artiste. Il en résulte, cette fois encore, un portrait vif et aimable de la personnalité et du caractère de cette artiste.

PAOLO D'ANCONA,
professeur d'histoire de l'Art
à l'Université de Milan.

Le Arti plastiche, Milano, 15 mars 1935.

Fruit de laborieuses et patientes recherches, le livre du comte Arnauld Doria sur Mlle Capet vient combler une lacune...

Le Livre français, février 1935.

... Là où Gabrielle Capet se révèle un maître de premier ordre, c'est dans le pastel : elle a été le dernier représentant de la grande école des pastellistes français du XVIII^e siècle. Ce livre sera pour beaucoup une révélation.

ERNEST SELLIÈRE, de l'Institut.

Revue bleue, 4 mai 1935.

... Il faut louer le comte Arnauld Doria d'avoir réveillé cette ombre et d'avoir présenté, avec beaucoup de sûreté et de goût, l'œuvre de cette artiste sensible et délicate.

Le Figaro, 14 janvier 1935. ANDRÉ WARNOD.

... Aussi le nouveau livre du comte Arnauld Doria, où se retrouvent les qualités qui firent le succès de son *Louis Tocqué*... sera-t-il pour beaucoup une véritable révélation.

Beaux-Arts, 28 décembre 1934.

... Un livre extrêmement bien documenté, et cependant d'une lecture fort agréable, où le travail des fiches ne se fait pas sentir (ce qui n'est pas un mince mérite), et orné d'une cinquantaine de magnifiques illustrations...

La Croix, 8 mars 1935. D. DE CHARNAGE.

Nous dirons l'éminent service que le comte Arnauld Doria a rendu à l'histoire du portrait et de la miniature en France...

PAUL FIERENS.

Le Journal des Débats, 5 mars 1935.

... Pour avoir attendu plus d'un siècle son biographe, l'artiste oubliée sort de l'ombre avec un éclat qui ravive et le charme de sa personne et la séduction de ses talents — et avec une œuvre dont on imagine ce qu'il a fallu de recherches, d'érudition, de patience, pour reconstituer le catalogue et nous offrir la reproduction intégrale... Or, la voici « en pied », si l'on peut dire, par le plus scrupuleux des historiens, appréciée par un bon juge...

PAUL FIERENS.

Le Journal des Débats, 19 mars 1935.

... Le comte Arnauld Doria, secrétaire général des Amis du Louvre... a consacré à Mlle Capet un important ouvrage... L'Académie des Beaux-Arts vient de lui décerner une belle récompense en lui accordant le Grand Prix Bernier.

ANDRÉ DE MARICOURT.

L'Echo de Paris, 30 avril 1935.

... L'historien de *Louis Tocqué* restitue à Gabrielle Capet le renom qu'elle mérite.

LE LISEUR.

Revue de l'Art ancien et moderne, février 1935.



L'HOTEL DE MATIGNON A PARIS

I

L'INSTALLATION du Président du Conseil dans l'hôtel de Matignon, ancienne ambassade d'Autriche-Hongrie, siège du tribunal arbitral mixte en 1920, a appelé l'attention sur cette magnifique résidence du XVIII^e siècle. Différentes notices ont été publiées, toutes ont répété ce que l'on savait déjà sur son histoire. On ignorait que les archives des Matignon existent encore en partie au Palais de Monaco et qu'elles peuvent contenir des renseignements inédits. En effet, par un hasard extraordinaire, elles ont conservé tous les comptes de construction et de décoration de l'hôtel, sans compter de précieux inventaires rédigés à différentes dates.

Il semble donc qu'il y ait intérêt à ouvrir le dossier resté inexploré et à rappeler bien des détails ignorés.

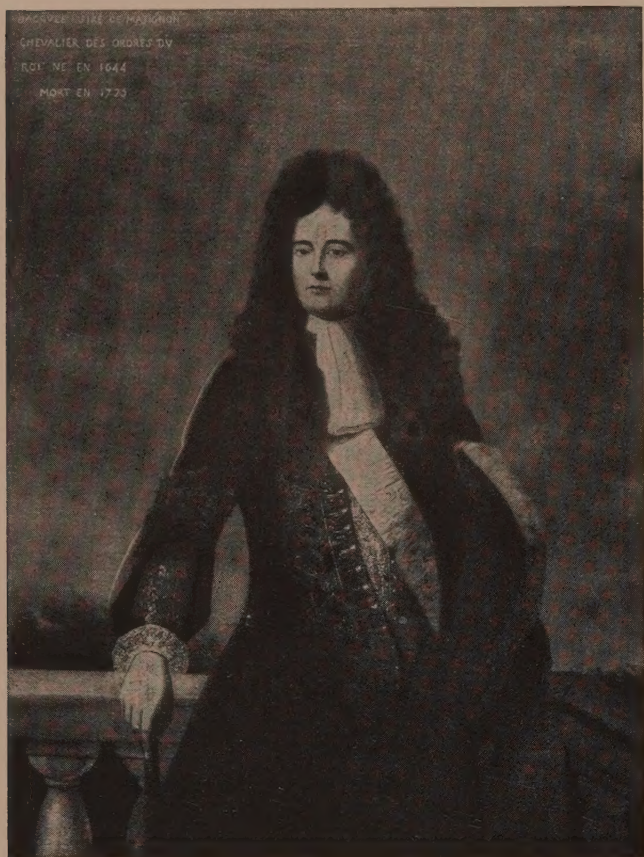
L'hôtel a pris son nom de Jacques III, sire de Matignon, comte de Torigni, seigneur du duché d'Estouteville, baron de Saint-Lô, lieutenant général des armées du Roi et de la province de Normandie, qui devint, le 25 juillet 1723, propriétaire du terrain et des constructions déjà élevées. Ses vendeurs étaient Christian-Louis de Montmorency-Luxembourg, prince de Tingry, fils du maréchal de Luxembourg et lui-même futur maréchal de France en 1734, et sa femme, Louise-Madeleine de Harlay, fille du président Achille IV. Le prince et la princesse de Tingry ne possédaient cet immeuble que depuis le 30 septembre 1719. Ils l'avaient acheté à Louis-Denis Seguin, baron de Pouancé, président de la Chambre des Comptes. La plus grande partie donnant sur la rue de Varenne était en marais, clos de murs; le tout comprenait une étendue de 2.869 toises. Le prix en avait été fixé à 91.200 livres représentées par un titre de rente de 3.257 livres dont le rachat ne pourrait avoir lieu qu'après le décès du vendeur. Le terrain avait été loué, pour être cultivé, le 22 juin 1717; il fallut plus tard résilier le bail à des conditions assez onéreuses.

Quant au président Seguin, il n'était propriétaire de ce lot que depuis le

23 août 1716. Il l'avait acquis de Chrétien-François Gorge de Royse, seigneur d'Entraigues et autres lieux, de sa femme Jeanne-Françoise Joubert de Godonville et de Paul-Joseph Pélaud de la Baronnie qui, eux-mêmes, étaient de récents propriétaires. Le sieur et la dame de Royse, unis au comte et à la comtesse de Tessé, tenaient la plus grande partie de cet emplacement, limité à droite et à gauche par leurs propres immeubles, de Marie-Berthe Leriche, veuve J.-B. Harouard, dont c'était un bien de

famille. Ils l'avaient acheté le 4 juillet 1713, moyennant 45.000 livres empruntées à Denis Seguin. Le terrain était de la censive de l'abbé et des religieux de Saint-Germain-des-Prés. Il devait, outre les droits de mutation, un cens annuel de 12 deniers parisis et une rente de 40 sols dont on avait à peu près perdu le souvenir. Ce n'est, en effet, que le 29 décembre 1734 qu'on demanda au duc de Valentinois d'en payer 29 années d'arrérages. Dès le 29 juillet 1723, le cardinal de Bissy, abbé commendataire de Saint-Germain-des-Prés, avait donné l'investiture au comte de Matignon après le paiement des droits de lods et ventes (12.996 livres, 14 sols).

Le contrat de 1723 avait été consenti moyennant le prix de 311.920 livres, qui comprenait les 91.200 livres, capital de la rente due au président Seguin. 120.720 livres furent versées comptant et le solde, soit 100.000 livres,



Phot. G. Detaille.

FIG. 1. — JACQUES III DE MATIGNON, COMTE DE TORIGNI.
Portrait attribué à Van der Meulen.
(Palais de Monaco.)

resta payable en trois parties égales, d'année en année, à partir du 1^{er} juillet 1725. Le dernier versement fut accompli le 29 septembre 1728, grâce à un emprunt du duc de Valentinois, fils et héritier du comte de Matignon, à François de Lambert, marquis de Saint-Brice.

Le même duc de Valentinois agrandit sa propriété par des acquisitions de terrains, maison et échoppe donnant sur la rue de Babylone, opérées sur divers co-propriétaires en 1737; il la compléta le 1^{er} décembre 1744, en achetant aux administra-

teurs de l'hôpital des Incurables un terrain en marais, sur la même rue de Babylone, clos de murs, pour lequel il consentit une rente de 1.500 livres rachetables par 40.000. Dans le premier de ces terrains, acquis en 1737, il devait faire bâtir un pavillon dont il sera question plus tard; celui des Incurables fut transformé en potager et bosquet. Achevant de fixer la condition de son immeuble, le 1^{er} février 1724, le comte de Matignon substitua l'hôtel à son fils le duc de Valentinois et à toute sa postérité masculine de mâle en mâle, de façon qu'il ne sortît jamais de la famille. Cette substitution, le duc l'étendit par un article de son testament aux terrains situés du côté de la rue de Babylone.

Si une notable différence exista entre le prix d'achat par le prince de Tingry et son prix de vente, c'est que celui-ci avait déjà fait bâtir une grande partie de l'hôtel. Les travaux avaient commencé par les écuries et les remises, le 15 avril 1720. Ils étaient effectués sous la direction de l'architecte Jean Courtonne, qui venait de construire l'hôtel de Noirmoutiers, rue de Grenelle, et qui fut plus tard professeur à l'Académie d'architecture. Ce n'est cependant que le 1^{er} juillet 1722 que le prince de Tingry accepta le devis des ouvrages de maçonnerie



FIG. 2. — JACQUES-FRANÇOIS-LÉONOR GRIMALDI, DUC DE VALENTINOIS.
Portrait par N. Largillière.
(Palais de Monaco.)

qu'il convenait de faire selon les plans de Courtonne, qualifié seulement de maître maçon, entrepreneur de bâtiments, résidant rue des Brodeurs à Paris. L'hôtel serait composé d'un grand corps de logis double, entre cour et jardin, occupant toute la largeur du terrain avec des pavillons du côté de la cour et du jardin; au milieu seraient des avant-corps; celui du côté du jardin serait à trois pans, dont deux cintrés. Le corps de logis comprendrait deux étages, c'est-à-dire un rez-de-chaussée et un premier, au-des-

sus de caves, chacun ayant seize pieds de haut, le rez-de-chaussée étant à deux pieds un quart au-dessus du pavé de la cour. Les bâtiments en aile des deux côtés de la cour ne comprendraient qu'un rez-de-chaussée; dans les basses-cours sur la rue seraient d'autres corps de logis distribués selon les plans annexés. Toutes les pierres employées dans les caves et soubassements seraient extraites des carrières de Vaugirard. Au-dessus des trois premières assises du rez-de-chaussée elles seraient de Saint-Leu. Enfin, les pierres dures au-dessus du rez-de-chaussée proviendraient des carrières d'Arcueil. Courtonne s'engageait à terminer son ouvrage en l'année 1724, c'est-à-dire en l'espace de 18 mois au plus.

Déjà, d'autres contrats avaient été souscrits : le 24 mai 1722, avec le maître charpentier Mathieu Furet, qui aurait à faire les combles de tous les bâtiments sous la direction de Courtonne, puis avec le maître serrurier Toussaint Caron; d'autres devaient être passés le 16 juillet de la même année avec Nicolas Louis, maître couvreur, demeurant rue Traversine, et un dernier, avec Adam Charlot, maître plombier, le 29 septembre 1722. Le 27 février précédent, marché avait été signé avec Pierre Bellier pour aménager le jardin, planter des charmilles, des bosquets, des tilleuls, former un parterre du meilleur style français. Malgré la présence des maçons et autres ouvriers, Pierre Bellier travailla si bien que, le 24 juillet 1726, il pouvait recevoir, avec les retards ordinaires de règlements, le solde des sommes qui lui étaient dues (il eut en tout 4.043 livres).

Le comte de Matignon devait continuer les marchés et payer tout ce qui serait exécuté à partir du jour de son acquisition, le prince de Tingry ayant à justifier du paiement des travaux précédemment accomplis. Cependant, le comte crut devoir se séparer de Courtonne; par un accord du 25 juillet 1723, l'architecte renonça à pouvoir revendiquer l'exécution de son contrat, et le 8 décembre suivant, il établit la récapitulation de tout ce qu'il avait fait. C'étaient les plans des caves, du rez-de-chaussée, du grand étage au-dessus; ils avaient été changés par trois fois avant d'être arrêtés définitivement. Il en avait délivré des copies à l'appareilleur et au charpentier. Il avait dessiné les plans et profils des combles, la décoration du jardin et de ses dépendances, les élévations des façades du côté de la cour et du jardin, les coupes et profils des divers bâtiments, aussi bien sur la cour principale que sur les basses-cours, la demi-lune au devant de la grande cour, l'élévation et le profil de la porte principale d'entrée. Il avait tracé en épure tous les profils des corniches des appartements, les profils en grand des diverses parties d'architecture avec leurs ornements sculptés, dressé des devis et passé des marchés avec les différents ouvriers depuis le mois d'avril 1720. Il avait été chargé seul de toute la direction des travaux, il avait payé les matériaux employés à la maçonnerie et tous les ouvriers jusqu'à cette date du 8 décembre. Enfin, il avait employé son matériel d'échafaudage. Il demandait en conséquence une indemnité de 18.000 livres, dont il reçut seulement 10.000, le 4 mars 1724.

Sa succession fut donnée à l'architecte Mazin, qualifié d'ingénieur et directeur des plans du Roi. C'est lui qui, à partir de 1724, eut à vérifier les traités conclus

avec les différents entrepreneurs et à rectifier leurs comptes. Il est à remarquer, en effet, que pas un entrepreneur, pas un fournisseur ne recevait la totalité des sommes demandées par lui pour ses travaux ou livraisons. Elles étaient toujours réduites dans des proportions qui nous paraissent aujourd'hui excessives. Témoin Courtonne, dont le mémoire de 18.000 livres fut ramené à 10.000. Encore si les sommes ainsi réduites avaient été payées comptant ! Mais on ne donnait jamais que des acomptes et le solde arrivait quelquefois plusieurs années en retard. Mazin ne reçut que 5.000 livres pour ses peines et soins, en 1728 et 1729.

Un autre architecte du nom de Chaussard établit les devis et estimations des ouvrages à faire pour l'augmentation des bâtiments de la basse-cour. Plus tard, c'en fut un autre, Jean Fauvel de Villiers, qui reçut le soin de veiller à l'entretien de l'hôtel, de bâtir le pavillon du côté de la rue de Babylone et de s'occuper des jardins, ainsi que de l'hôtel du prince de Monaco à Versailles (1743-1760). Il eut comme successeur l'architecte Houllier.



Lors de l'acquisition du comte de Matignon, les gros travaux de maçonnerie exécutés sous la direction de Courtonne étaient fort avancés. Le total de la dépense était estimé, le 25 juillet 1723, à la somme de 148.050 livres. Pour les achever, plusieurs marchés furent passés : une première fois, le 21 décembre 1723, avec Pierre Lafon, à qui l'on donna à faire le grand escalier, le ragrément des voûtes, puis des murs de façade et de différents autres de refend ; une seconde fois, le 1^{er} janvier 1724, avec Nicolas Desmaisons, maître maçon, demeurant rue Neuve-de-Cléry, pour l'achèvement de l'hôtel.

Quelques semaines plus tard, les chantiers étaient de nouveau en pleine activité et tous les corps de métier étaient mis à contribution, non seulement l'entrepreneur Desmaisons, mais encore les sculpteurs, menuisiers, peintres, vitriers, charpentiers et serruriers dont les noms seront indiqués plus loin. Il faut croire que les ouvrages exécutés par Desmaisons furent encore très importants puisque, au mois d'avril 1726, après un toisé général, ils furent réglés à la somme de 170.110 livres. Ce n'était pas tout. Nicolas Desmaisons travaillait encore de 1730 à 1732, en même temps qu'un autre entrepreneur du nom de Bouquelle, dont la facture ne fut pas très élevée.

Plus tard, en 1743-1744, ce fut le pavillon au fond du jardin qui semble avoir été construit en entier par l'entrepreneur Bonneau, sous la direction de Fauvel de Villiers.

Les marbres pour le carrelage furent fournis en 1724 par les marbriers Briand, veuve Vaussy, Varignon, Adam, Rodon. D'autres carrelages furent demandés à Colondre, qualifié de maître potier de terre à Paris ; des carreaux de faïence de Hollande au marchand Jacquemart, de la rue Saint-Denis. Quant au pavé de grès de la cour, il fut exécuté, en 1724, par le sieur Révoy, entrepreneur du pavé de Paris.

Les ornements sculptés furent un des principaux éléments de la décoration de



FIG. 3. — HOTEL DE MATIGNON. FAÇADE SUR LA COUR.

l'hôtel. Courtonne avait traité, au début de l'année 1723, avec Louis Herpin, Jacques Martin et Jean Pelletier; il leur avait confié la décoration qu'ils détaillèrent dans un mémoire expliquant ce qu'ils avaient fait au cours de l'année 1723. Ils avaient sculpté en haut de l'avant-corps sur la cour les armes du comte de Matignon enfermées dans un cartel, entourées des colliers de Saint-Michel et du Saint-Esprit, sommées d'une couronne de duc et supportées par deux anges; plus, des trophées d'armes, vingt-deux agrafes au haut du premier étage sur le jardin et sur la cour, dix-sept têtes allégoriques richement coiffées, six consoles aux croisées du rez-de-chaussée, deux trophées d'armes sur la cour au-dessus d'une corniche ornée de godrons, deux autres trophées en gaine; dans le salon sur la cour, huit chapiteaux de pilastres ioniques. Comme ouvrages de plâtre, ils avaient modelé la corniche du grand escalier avec, dans chaque angle, des têtes de profil casquées, enfermées dans un cartel, quatre grands angles dans le plafond composés de trophées d'armes; à la corniche du grand salon sur le jardin, « une frise magnifique en plafond », où se trouvaient les quatre Eléments représentés par des figures de femmes avec leurs attributs, « enrichis de plusieurs grands morceaux d'ornements en forme de char, le tout dans sa dernière perfection et suivant l'art de sculpture »; dans les coins cintrés, des sujets allégoriques; dans les milieux entre les quatre Eléments, de « grands morceaux en enroulement qui renferment l'architecture du plafond, enrichis de plusieurs entrelacs et rinceaux d'où naît



FIG. 4. — HOTEL DE MATIGNON. FAÇADE SUR LE JARDIN.

une chute de trophée ». Ils avaient posé dans le salon une grande rose, dans le cabinet d'en bas une corniche représentant les Muses et Apollon présidant le Parnasse. Dans la chambre à alcôve du bas et du haut la corniche avec Zéphyre et Flore. Le tout se montait à 7.879 livres que Mazin réduisit à 4.453.

Le 22 décembre 1723, le comte de Matignon s'entendit avec les mêmes sculpteurs pour fournir et placer toutes les corniches sculptées en plâtre qui leur seraient demandées sous la direction de Mazin. Le 6 juillet suivant, ils étaient chargés de sculpter les vingt-deux têtes sur les clefs et contre-clefs des embrasures de fenêtres à l'aile des cuisines et au logement de l'intendant Rousseau faisant face à la grande cour ; il était spécifié qu'une tête masculine représenterait un vieillard. Toutes ces sculptures seraient conformes à celles qui se trouvaient sur la façade de l'hôtel. Les mêmes continuèrent leurs travaux en 1725 ; à la fin de l'année, ils fournirent notamment un mémoire sur les ouvrages en bois qu'ils avaient terminés en novembre 1724 dans le cabinet du duc de Valentinois. Ils avaient sculpté dans le grand panneau au-dessus de la cheminée un trophée composé d'instruments de musique, de carquois, de brandons et accompagné de palmes et de branches de laurier, quatre grands pilastres « fort riches » composés de plusieurs grands morceaux d'ornement à compartiments enrichis de feuilles, plates-bandes, fleurons, branchages et autres décors, trois dessus de porte « fort riches » à différents contours, agrémentés de palmettes, grandes feuilles d'acanthé, enroule-

ments de grandes consoles d'où sortaient des traverses enrichies de tigettes, têtes d'animaux, têtes d'hommes de profil, entrelacs de branches de lierre, etc.

Un autre mémoire du 20 avril 1726 portait sur les quatre sujets d'enfants, animaux et arabesques placés dans les encoignures du grand salon d'en bas, à la place des quatre grandes figures de femmes représentant les Eléments. Ils avaient également fourni pour la porte cochère des dessins qui n'avaient pas servi à cause des changements opérés par Mazin, et des modèles de vases en cire.

Dans le même temps, c'est-à-dire en 1723, le maître sculpteur Legrand avait travaillé à la façade du côté du jardin. Deux trophées d'armes avaient été placés au sommet sur des piédestaux composés de rondaches et de boucliers, avec casques et faisceaux d'armes, branches de laurier, palmes et autres ornements guerriers. Au fronton, un grand cartouche ailé présentant les armes du comte de Matignon entouré des colliers de Saint Michel et du Saint-Esprit et sommé d'une couronne ducale. Au-dessus du fronton, une tête de Diane; puis des têtes au-dessus des croisées voisines et deux grandes consoles portant le balcon orné de balustres et de rouleaux et encadrant un cartouche avec tête de femme.

D'autre part, Henri de Lambulot et Michel Lange, maîtres sculpteurs à Paris, passaient convention avec le même comte de Matignon pour fournir et poser toutes les corniches en plâtre qui leur seraient désignées d'après les dessins de Mazin. Il serait trop long d'analyser les mémoires qu'ils fournirent, de décrire les frises, comme, par exemple, celle qui fut ornée d'une Bacchanale d'enfants dans la salle à manger. Extrayons seulement du mémoire présenté le 13 août 1726 ce qui concerne le plafond de la première pièce du rez-de-chaussée. « La rose, disaient-ils, est très riche, elle est ornée d'une rosette qui forme toile d'araignée, de feuilles d'acanthé et moulures, des miroirs, palmettes d'entrelacs, bandes, palmes, dragons, brindilles qui se répandent sur le plafond et qui le rendent très riche. » Encore dans le même temps, le sculpteur Robillon était employé dans l'hôtel; ses travaux étaient assez importants pour être payés plus de 8.000 livres à partir du 13 mai 1724. Ils s'effectuèrent notamment dans la chambre à coucher, le cabinet et la chambre de parade de la duchesse de Valentinois, le cabinet et la chambre à coucher du duc, la chapelle pour laquelle il fit l'encadrement d'un tableau avec têtes de chérubins, festons de feuilles d'olivier et un Saint-Esprit entouré de nuages et de rayons. Il sculpta également le grand trumeau vis-à-vis de la cheminée de la chambre de parade d'en bas, l'encadrement et les vantaux de la porte cochère. Cet artiste travaillait encore à l'hôtel en 1731.

Quelques années plus tard, sous la direction de Fauvel de Villiers, d'autres sculptures décoratives furent exécutées dans une chambre à alcôve par Demesse et Janel et terminées au mois de mars 1751, puis par Demesse et Darne, sculpteurs de l'Académie de Saint-Luc, sous la conduite de l'architecte Houllier, du 22 mars au 30 juin 1760. Le même Demesse, associé au sculpteur Maingot, refit deux groupes en pierre représentant le Triomphe de Bacchus, composés chacun de trois enfants, ayant pour attributs soit une panthère, soit un bouc, posés sur la terrasse du jardin. Ils refirent

également sur la même terrasse deux enfants, Zéphyre et Flore, accompagnés de leurs attributs; dans le milieu du parterre, deux grands vases de pierre ornés de têtes et de festons, une Bacchante et un Faune, chacun accompagné d'un enfant; enfin, dans le bosquet, un Joueur de flûte, sans compter le nettoyage de figures en terre cuite représentant les Quatre Saisons, une figure de Fleuve en marbre blanc, un buste de marbre blanc adossé à la volière, etc.

Les travaux de menuiserie, dont quelques-uns ont été déjà relevés, ne furent pas moins importants. On connaît le goût de nos ancêtres du XVIII^e siècle pour les boiseries délicatement sculptées qui recouvraient les murs des appartements. Dès le mois d'août 1720, le prince de Tingry avait fait exécuter différents travaux dans ses nouveaux bâtiments par Gabriel Lemercier, maître menuisier de la rue de Grenelle. Aussitôt après l'achat du comte de Matignon, c'est-à-dire le 2 août 1723, les menuisiers François Delahaye et Gabriel Lemercier s'engagèrent envers lui pour la pose des menuiseries dans les pièces du rez-de-chaussée, d'après les dessins de Courtonne. Les deux artisans se partageaient équitablement la besogne : Delahaye avait les appartements à droite de la grande cour, le vestibule avec le grand escalier, l'antichambre et les dépendances de la chambre à coucher, le cabinet du bout, la chambre de parade et le salon doré. Le reste des appartements prévus au rez-de-chaussée avec la chambre du Dais, le cabinet voisin, la chambre occupée plus tard par le duc de Valentino et ses dépendances, le vestibule principal et la salle à manger seraient le domaine de Lemercier. Les mémoires de Delahaye s'élevant à 3.895 livres furent réglés par Mazin à 2.546, le 19 février 1724. Gabriel Lemercier fut employé plus longtemps et pour des travaux plus importants. Ils comportaient, selon le contrat souscrit le 18 décembre 1723, la livraison et la pose des fenêtres, portes-croisées, placards à simple ou à double vantail, des portes, des lambris, des parquets. Son mémoire s'élevant à 28.248 livres fut présenté le 1^{er} décembre 1726. Ce n'est pas tout : le comte de Matignon traita, le 29 janvier 1724, avec Antoine Baillon, maître menuisier de la rue Neuve d'Anjou, pour les livraisons qu'il jugerait à propos de lui demander. Le mémoire de ce dernier artisan fut réglé par Mazin à la somme de 3.288 livres, le 21 décembre 1725.

Voici encore deux autres maîtres menuisiers, Jérôme Bourgeois, de la rue des Francs-Bourgeois, et Jacques Gautier, de la rue Saint-Roch. Ils passèrent traité les 15 et 30 novembre, puis le 18 décembre 1723. Il semble cependant que leurs travaux portèrent sur les parquets plutôt que sur les boiseries murales. Les mémoires de Gautier furent réglés par Mazin au mois de janvier 1726 et s'élevèrent à la somme de 40.721 livres.

Les ouvrages de serrurerie avaient été donnés, comme nous l'avons dit, au maître Caron et furent réglés en 1724 à la somme de 22.425 livres qui ne fut achevée de payer que le 7 décembre 1727. Les taques de cheminées, présentant les armes du comte de Matignon d'après le modèle fourni par le sieur Alexandre, furent livrées par le marchand Boivin le jeune, établi sur le quai de la Mégisserie; le mémoire en fut réglé le 28 novembre 1725 sur le compte de 3.217 livres.

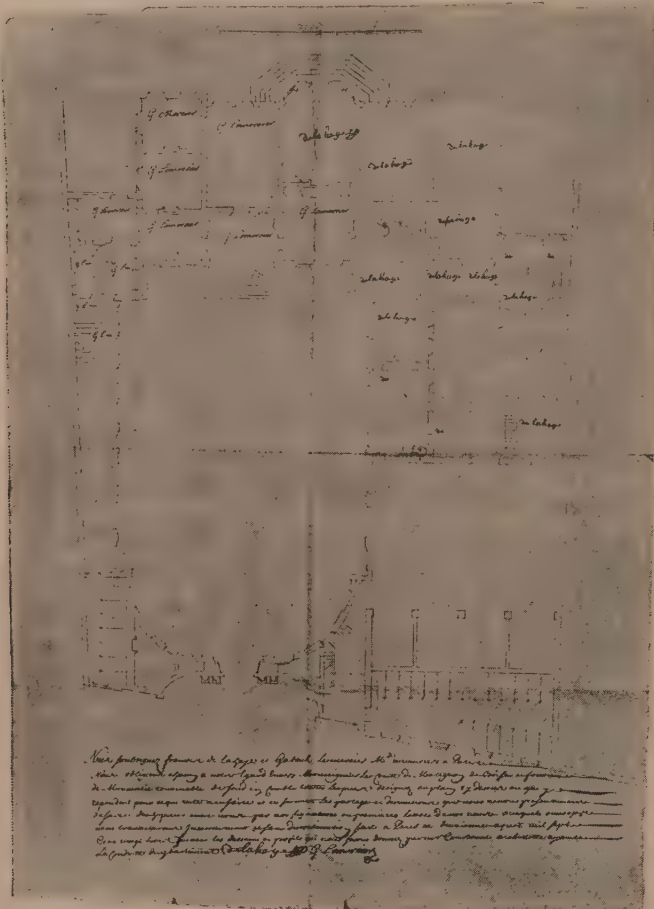


FIG. 5. — PLAN PAR COURTONNE, EN 1723, DU REZ-DE-CHAUSSÉE
DE L'HOTEL DE MATIGNON.
(Archives du Palais de Monaco.)

Phot. G. Detaille.

vailla pendant les années 1724-1725 et une partie de 1726. En particulier il dora les quatre trumeaux dans le cabinet du duc de Valentinois. Un de ses mémoires fut réglé par Mazin, le 24 août 1726, à la somme de 4.417 livres.

A côté de lui, un certain Turpin, maître peintre et doreur, exécuta pendant les années 1724 et 1725, des travaux qui paraissent avoir été extrêmement importants, d'abord au rez-de-chaussée, dans les chambres du duc et de la duchesse de Valentinois, le salon doré, la chambre de parade et le grand cabinet ou salon voisin. De même à la chapelle, dans la salle à manger. Puis au premier étage, les salons, chambres, cabinets et garde-robes. Le total des mémoires s'éleva à la somme de 15.101 livres, dont la plus grosse partie concernait les dorures. D'ailleurs ils ne furent réglés qu'après une sentence judiciaire. Plus tard, en 1730 et 1731, le doreur Prudhomme exécuta différents ouvrages qui s'élevèrent à un peu plus de 2.000 livres,

Le peintre Sarrazin avait décoré, au mois d'octobre 1724, le grand cadran de l'hôtel, qui avait pour dimensions 12 pieds de haut sur 9 de large. Il y avait peint la

Les ouvrages de plomberie furent exécutés par Adam Charlot et s'élevèrent à la somme de 22.900 livres. Enfin, les vitres furent placées par le maître Louis Masson, qui avait passé traité avec le comte de Matignon le 8 octobre 1723. Son mémoire s'élevant à 4.539 livres est daté du 6 juin 1726.

Les glaces furent demandées à Gravelle, marchand miroitier sur le pont Notre-Dame. Non seulement il en fournit de neuves, mais il en transféra d'autres qui se trouvaient en la résidence du comte de Matignon, rue Saint-Dominique. Quelques acquisitions furent encore opérées en 1725 chez le miroitier Becquet, en 1730-1731, chez un certain Hubert.

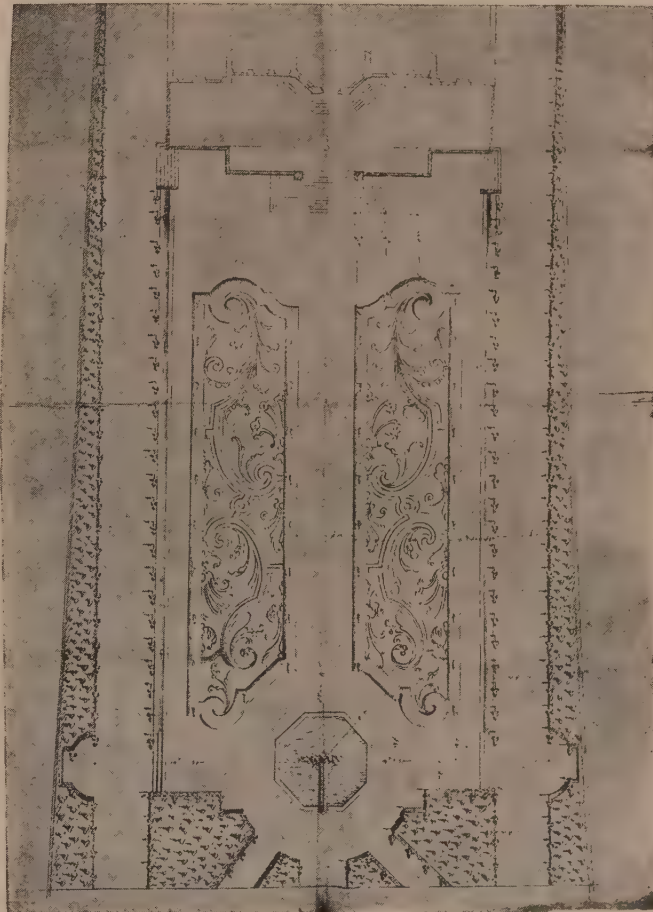
Ce qu'on appelait les peintures d'impression et les dorures fut demandé à différents artisans : d'abord à Charles Duchaisne, qui se qualifiait peintre des maisons royales, le 9 octobre 1723. Il tra-

figure du Temps avec ses attributs et deux anges supportant un grand rideau à franges d'or. Dans la basse-cour, un autre cadran montra seulement gravés les chiffres des heures et des demies.

Pour terminer ce qui reste à dire de la construction de l'hôtel, on notera rapidement que le charpentier Didier exécuta pour 3.365 livres de travaux de charpente, depuis le 12 juillet 1720 jusqu'au 17 avril 1723. On se rappelle que, le 24 mai 1722, le prince de Tingry avait passé marché avec Mathieu Furet, le maître charpentier de la rue du Bac, pour les travaux de son art dans le grand corps de logis entre cour et jardin, dans le corps de logis et l'aile des basses-cours, le tout sous la direction de Courtonne. Furet avait reçu un acompte de 15.000 livres le 20 octobre suivant, et touché 39.500 livres jusqu'au 21 décembre 1725. Un autre mémoire fut réglé à la somme de 27.197 livres, le 15 février 1727. La couverture des mêmes bâtiments fut exécutée par Nicolas Louis, selon le marché passé le 16 juillet 1722; il fut réglé le 15 septembre 1726 à la somme de 6.000 livres, sans compter les menues dépenses faites au courant de l'année suivante.

C'est ainsi que fut construit et décoré l'hôtel de Matignon. Le jardin, nous l'avons déjà dit, avait été livré, le 27 février 1722, à Pierre Bellier. Plus tard, le 7 mars 1727, il fut remis à Jacques Loinville, qualifié de dessinateur et entrepreneur de terrasses et jardins. Celui-ci recevait 350 livres de gages par an.

Jacques III de Matignon, comte de Torigni, l'acquéreur de l'hôtel qui porte son nom, ne vit pas la fin des travaux qui furent exécutés, au moins pour la décoration. Il mourut, en effet, le 14 janvier 1725. L'inventaire rédigé pour sa succession, à partir du 10 avril suivant, indique qu'il avait dû abandonner son ancienne résidence rue de l'Université; en attendant son installation définitive rue de Varenne, il avait mis une



Phot. G. Detaille.

FIG. 6. — PLAN PAR COURTONNE, EN 1723, DU PARTERRE
DE L'HOTEL DE MATIGNON.
(Archives du Palais de Monaco.)

partie de son mobilier en dépôt chez Mme de Herse, rue du Bac, et lui-même avait logé chez son frère le maréchal de Matignon en la rue Saint-Dominique. Son unique héritier était son fils, Jacques-François-Léonor, qui, grâce à sa fortune, s'était élevé aux premiers rangs de la société. Il avait, en effet, épousé, le 20 octobre 1715, la princesse Louise-Hippolyte, fille d'Antoine I^{er}, souverain de Monaco. Son contrat de mariage lui avait fait l'obligation de quitter son nom et ses armes pour prendre le nom et les armes pleines des Grimaldi. En vertu de la résignation consentie à son profit et au profit de sa femme par Honoré, frère d'Antoine I^{er} entré dans les ordres, il devait régner conjointement avec sa femme après la mort de son beau-père. D'autre part, le roi Louis XIV avait transféré sur sa tête le duché de Valentinois et la pairie de France, qui avaient appartenu à Antoine I^{er}.

Après quelques mois de mariage, il vint demeurer à Paris, rue de l'Université, d'où il ne s'éloigna que pour participer à la campagne d'Espagne en 1719. Aussitôt que possible, il s'installa avec la princesse sa femme et ses enfants dans l'hôtel de Matignon. Il en continua les travaux et surtout il l'enrichit de collections véritablement merveilleuses. Il ne s'éloignait que pour se rendre dans son château de Torigni, en Normandie. Son beau-père étant mort le 21 février 1731, la duchesse sa femme se rendit immédiatement à Monaco avec un de ses fils. Lui-même la rejoignit vers la fin de mai. Mais comme il s'aperçut vite qu'on voulait l'écarter du pouvoir, il eut la sagesse de s'éloigner et de revenir à Paris. La mort de sa femme, le 29 décembre de cette même année 1731, le rendit seul souverain de Monaco sous le nom de Jacques I^{er}. L'opposition manifestée au temps de sa femme n'étant pas réduite, il laissa un gouverneur général avec les pouvoirs les plus étendus et regagna Paris. Enfin, le 7 novembre 1733, il abdiqua en faveur de son fils aîné, Honoré III, et reprit son titre de duc de Valentinois. En l'hôtel de Matignon, il continua son existence vouée à l'administration de ses affaires particulières, à l'étude de l'histoire, des belles-lettres et de la philosophie, à la recherche des œuvres d'art pour l'embellissement de sa demeure, enfin à la transformation d'une maison qu'il acquit, au mois de juin 1736, à Passy, et qui devint un joyau d'art. Il mourut le 23 avril 1751, ayant auprès de lui dans son hôtel son second fils, le comte de Valentinois, marié à une petite-fille du duc de Saint-Simon.

Honoré III vint habiter l'hôtel de Matignon. Il y amena en 1757 une des plus riches héritières de Gênes, Marie-Catherine de Brignole-Sale, qu'il avait épousée dans le courant de l'été. Cette union ne fut pas heureuse : Marie-Catherine obtint d'être séparée de corps et de biens le 9 janvier 1771, et se construisit en la rue Saint-Dominique un magnifique hôtel qui existe encore. On sait qu'elle devint princesse de Condé après la mort de son mari. Honoré III continua jusqu'à sa mort à occuper l'hôtel de Matignon.

Au début de la Révolution, il y vivait le plus modestement possible, répondant à toutes les demandes de contribution faites par le Comité de surveillance de la section du Bonnet-Rouge, son quartier. Cependant l'émigration de son frère le comte de



FIG. 7. — HOTEL DE MATIGNON. PORTAIL D'ENTRÉE.

Valentinois, puis celle de son fils cadet, le prince Joseph, le rendirent suspect. Il fut arrêté dans la nuit du 19 au 20 septembre 1793 et son hôtel fut mis sous séquestre. Libéré le 5 octobre 1794, il rentra dans son logis, où il mourut le 12 mai suivant. Son fils aîné, duc de Valentinois, qui n'avait pas émigré, obtint d'abord la levée des scellés qui avaient été portés sur l'hôtel. Le séquestre fut cependant remis au mois de nivôse de l'an VII; il ne fut levé définitivement que le 19 fructidor an X, 6 septembre 1802. Mais la situation des princes était telle par suite des dettes contractées avant la Révolution, de la suppression de leurs plus importants revenus et de la déplorable administration de leurs domaines par des intendants plus ou moins honnêtes, qu'ils

furent obligés de mettre en vente tout ce qui trouvait acquéreur. L'hôtel de Matignon fut cédé en l'an XII pour la somme dérisoire de 189.400 francs à un riche Ecossais, Crawford. On y vit successivement le fameux Talleyrand, la princesse de Bourbon, Madame Adélaïde, sœur du roi Louis-Philippe. Celle-ci eut, pendant une dizaine d'années, comme locataire, l'Américain Thorn qui mena là l'existence la plus fastueuse et dépensa, dit-on, plus d'un million pour meubler ses salons et ses chambres. Y vinrent ensuite le général Cavaignac, chef du pouvoir exécutif, Baroche, président du Conseil d'Etat, enfin le duc et la duchesse de Galliera.

L.-H. LABANDE.

(*A suivre.*)





FIG. 1. — FRAGONARD. L'HIVER.
(A. M. W. R. Hearst.)

QUATRE FRAGONARD INÉDITS

Les dessus de porte de l'hôtel de Matignon

L'IMPORTANTÉ étude de M. Labande, qui rend à l'hôtel de Matignon ses titres de noblesse, nous offre l'heureuse occasion de présenter au public quatre toiles du plus haut intérêt qui, jusqu'ici, n'ont pas été identifiées.

Dans la magnifique demeure construite par les Matignon, au premier étage, le grand salon présente trois dessus de porte : *le Printemps*, *l'Eté*, *l'Automne*. Chaque saison est figurée par une rieuse jeune femme accompagnée d'enfants potelés.

Parmi les objets de la succession de la famille Ferrari (on sait que les Ferrari, ducs de Galliera, ont été les derniers propriétaires de l'hôtel de Matignon avant l'ambassade d'Autriche-Hongrie) figurait un tableau en forme de rectangle allongé qui représente également une saison sous les traits d'une jeune femme et de quatre enfants : *l'Hiver*. Ce tableau appartient actuellement à M. W. R. Hearst, en Californie.

Il n'y a pas à douter de l'origine commune de ces quatre toiles. J'en ai bien examiné et retenu le style, le dessin, le coloris : ils décèlent une main unique. Cela est sensible même sur les photographies.



FIG. 2. — FRAGONARD. LE PRINTEMPS.
(Hôtel de Matignon, Paris.)

Les dimensions en sont identiques, compte tenu d'un léger agrandissement vers le haut des toiles demeurées en place, agrandissement d'ailleurs visible sur la photographie de *l'Automne*.

Il convient de ne pas s'étonner que trois dessus de porte seulement soient en place, dans un salon qui n'offre pas de place pour un quatrième. On a vu que, à peine bâti, l'hôtel vit modifier ses dispositions intérieures. C'est peut-être lorsque ce salon fut modifié, lorsqu'on ne lui donna plus que trois portes, que le quatrième tableau devint inutile et fut mis en réserve. Peut-être aussi le duc de Valentinois, trouvant l'occasion d'acheter quatre dessus de porte, en fit-il l'acquisition et plaça ceux qu'il put.

Par malchance, les archives de Monaco (M. Labande, à qui j'ai communiqué ma trouvaille, a bien voulu me le signaler) « ne contiennent que très peu de documents postérieurs à 1751, date de la mort du duc de Valentinois, et encore ne dépassent-ils pas 1765 ». Peut-être, ajoute-t-il, les peintures furent-elles commandées par Honoré V, mais les comptes de celui-ci, qu'il a de nouveau examinés, ne portent aucune mention de ce genre.

L'éminent historien conclut en rappelant les « restaurations » apportées à l'hôtel de Matignon, à commencer par celles du riche américain Thorn. De 1835 à 1848,



FIG. 3. — FRAGONARD. L'ÉTÉ.
(Hôtel de Matignon, Paris.)

celui-ci aurait dépensé en mobilier, plus d'un million. Aurait-il acheté les quatre dessus de porte pour les laisser ensuite en place?

Un point peut-être encore plus important demeure à fixer. De qui sont ces peintures? Le même examen auquel je me réfèrais tout à l'heure, la comparaison avec les œuvres dont je rassemble les photographies et le signalement en vue d'une monographie détaillée, tout me permet d'assurer que nous avons là quatre excellents et nouveaux tableaux de Fragonard.

Bien qu'on trouve déjà dans ces toiles cette technique hardie, ce coloris inimitable qui caractériseront l'œuvre de Fragonard, c'est de la jeunesse du maître qu'il les faut dater, du temps où l'élève de Boucher subissait encore l'influence de son maître. Fragonard est devenu l'élève de Boucher en 1751. Je crois que c'est au cours des dix années qui suivent qu'il a peint les quatre dessus de porte de l'hôtel de Matignon, car c'est de ce temps que datent les œuvres qui s'apparentent aux *Quatre Saisons* et, par exemple, la *Balancoire* et le *Colin-Maillard* de l'ancienne collection Sinéty (aujourd'hui collection Adolphe de Rothschild, à Vienne).

L'approximation peut paraître faible. Le délai d'exécution se réduit cependant si l'on veut bien songer que, de la fin de 1756 au début de 1761, Fragonard était pen-

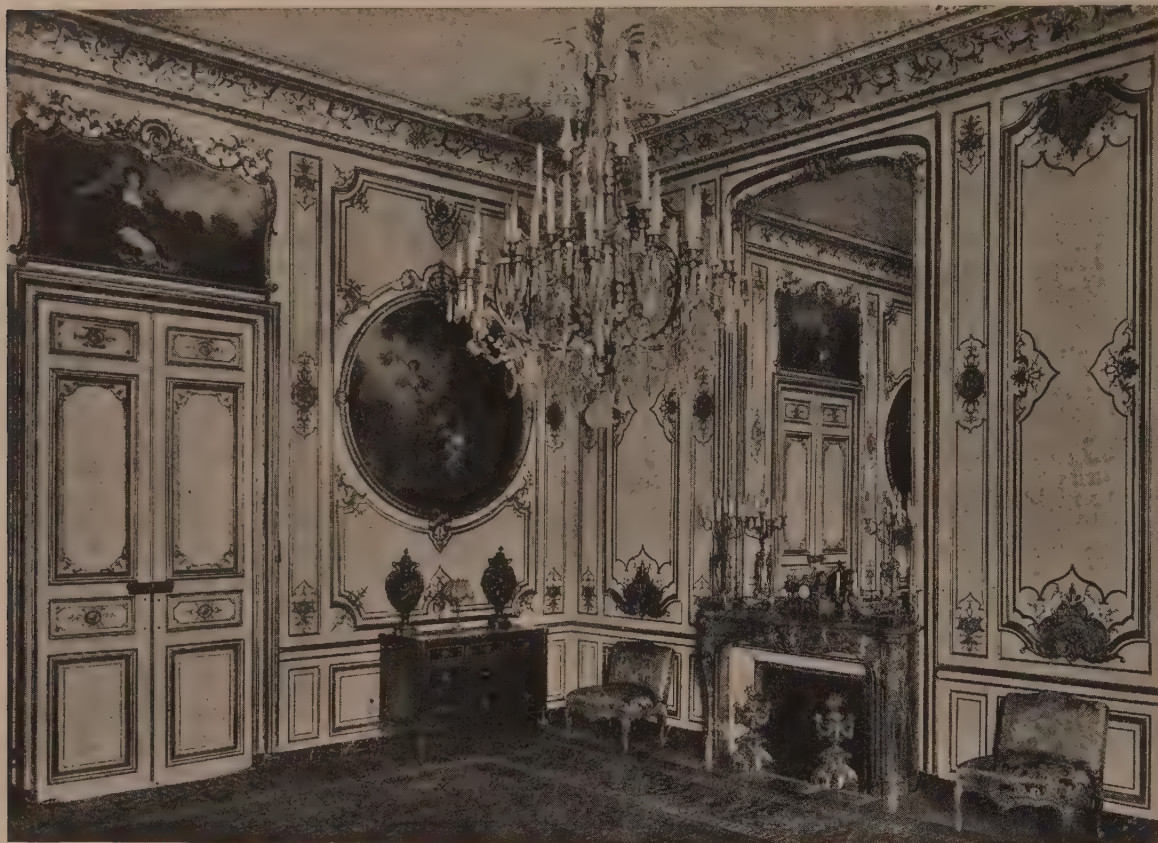


FIG. 4. — SALON DE L'HOTEL DE MATIGNON.
Au-dessus de la porte, *l'Automne*, par Fragonard.

sionnaire de l'Académie de France à Rome où il était assez difficile d'exécuter des commandes de particuliers.

Je pense d'ailleurs pouvoir bientôt dater exactement par comparaison les quatre Fragonard. J'espère qu'on voudra bien me faire crédit jusque-là et, en attendant, ajouter à l'œuvre du maître ces belles toiles dont trois au moins ont reçu un abri aussi définitif que les choses humaines le peuvent être.

Georges WILDENSTEIN.





LA PEINTURE INDIENNE

LES ÉCOLES DU DEKKAN

LES écoles provinciales du Sud sont un domaine jusqu'à présent peu exploré dans l'histoire de la miniature indienne. C'est avec raison qu'Ivan Stchoukine écrit dans sa *Peinture indienne à l'époque des Grands Mogols*¹ : « L'absence d'une documentation suivie ne nous permet pas encore de reconstituer l'histoire de la peinture sud-indienne ». En effet, le matériel dont nous disposons est si rare qu'il paraît vain d'en déterminer les caractéristiques et de le classer. Mais, si l'on y prend garde, ce matériel ne paraît rare que faute d'avoir été identifié, et parce que nous n'avons pas isolé de la masse des créations qui aujourd'hui sont arbitrairement données au style mogol tardif ou au type radjpoute, sans qu'on ose les attribuer à une école déterminée. K. de B. Codrington² a classé la peinture dekkani d'une façon sommaire parmi les écoles radjpoutes, sur le même plan que celle de Jaipour, si caractéristique. Par contre, la tradition indienne désigne expressément parmi les écoles locales du style mogol qui se constituaient depuis la mort de l'empereur Aurangzeb, un « Dekkani



FIG. 1. — SHIVAJI, LE ROI DES MARATHES.
(Berlin, Bibliothèque Nationale.)

1. Paris, 1919, p. 64.

2. Vincent A. Smith, *History of Fine Art in India and Ceylon*, 2^e édition, Oxford, 1930, p. 226.

Qalam », sous le Nizam de Haïdarabad (Golconde). Percy Brown¹ et O. C. Gangoly² ont pris cette tradition pour point de départ. Mais en réalité nous ne manquons pas de données qui nous font connaître un style dekkani dès le xvi^e siècle, style que les connaisseurs de la civilisation mogole rapportent au royaume de Bijapour³. Autant que je sache, seuls Coomaraswamy⁴ et Stchoukine⁵ s'en sont occupés et c'est probablement à ce style que pensait Gladstone Solomon⁶ quand il qualifiait de « dekkani » (Inde occidentale) des images provenant de Golconde. Coomaraswamy, à qui revient la paternité de la conception d'un style « radjpoute » dans sa double acception : l'une, plus étroite, se référant aux écoles locales radjpoutes proprement dites, l'autre, plus large, concernant un art d'un caractère médiéval, a toujours distingué les écoles dekkani des écoles radjpoutes, et a tenté d'insérer entre les deux des ouvrages d'un style local de transition. Mais nous manquons encore d'une analyse exacte du style dekkani et de son développement dans le temps et dans l'espace.

Pour aborder ce problème, il est bon d'écarter toutes les traditions et les préjugés conçus jusqu'ici, pour s'en tenir aux faits historiques. Dans le Dekkan, c'est-à-dire dans le haut plateau de la péninsule indienne, ont fleuri une série d'États musulmans antérieurs à l'empire mogol dans le Nord, ou contemporains, Bidar, Ahmadnagar, Bijapour et Golconde. Nous connaissons l'architecture et la littérature qu'ils ont produites. Qu'ils se soient abstenus, selon la défense mahométane traditionnelle, de représenter des êtres animés, cela n'est guère vraisemblable, puisqu'ils passaient pour hétérodoxes auprès des Mogols mêmes, qui étaient tout autre chose que de fidèles observateurs de la foi. En outre, ils étaient renommés pour leur luxe et leur immoralité qui sont la terre nourricière de la miniature mahométane, plante de luxe poussée à l'écart des représentations officielles ou religieuses⁷. *A priori*, nous pouvons donc supposer que dans toutes ces cours se développait un art de peindre qui dans ses caractères particuliers, son apogée et sa décadence, suivait le destin de cette civilisation, différente de celle des Mahométans du Nord, bien qu'absorbée par eux.

Mais il nous faut en considérer l'évolution dans toute son ampleur, pour en venir à l'analyse, ne fût-ce que provisoire, de la peinture du Dekkan. Nous devons considérer non seulement les feuillets signés déjà : Dekkan-niyan, dans les collections mogoles, et les albums qui, avant même la chute des États du Dekkan, pénétrèrent en Europe (Paris, Amsterdam, Londres)⁸ mais tenir compte aussi de tout ce que les

1. *Indian Painting*, Calcutta-London, pp. 47 et 75.

2. Rupam, n° 4, 1920, pp. 16 ss.

3. Ainsi qu'on s'en rend compte d'après les textes qui accompagnent les différentes images, par exemple : N. Ch. Mehta, *Studies in Indian Painting*, Bombay, 1926, pl. 47.

4. *Relation of Moghul and Rajput Paintings*, Rupam, n° 31, 1927, pp. 88-91.

5. *Peinture Indienne à l'époque des Grands Moghols*, 1929, p. 64.

6. *Essays on Mogul Art*, London-New-York-Bombay, 1932, pl. 5.

7. Pour l'histoire, on a surtout consulté Jadunath Sarkar, *History of Aurangzeb* et les travaux de Cousens sur Bijapur und Bilgrami, *Landmarks of the Deccan*, Hyderabad, 1927.

8. H. Goetz, *Een belangrijk Indisch Miniaturen-Album in het Rijksprentenkabinet te Amsterdam*, *Maandblad voor Beeldenden Kunsten*, Amsterdam, 1934.



FIG. 2. — SAYYID MUZAFFA, VIZIR DE GOLCONDE.
(Amsterdam, Rijksprentenkabinet.)



FIG. 3. — LE SULTAN ABDULLAH, DE GOLCONDE.
(Amsterdam, Rijksprentenkabinet.)

peintures et les portraits peints dans ces États par des artistes mogols, peuvent nous apprendre sur le costume, le mobilier, l'architecture et le style du Dekkan.

Même ainsi réduit, le problème n'est pas simple. En rapport avec la civilisation indienne de l'époque musulmane s'établissent dans le Sud un art mahométan et un art hindou dont les éléments ne sont pas les mêmes que dans le Nord. Dans l'Indoustan, les apports étrangers viennent en première ligne du Nord de la Perse et de Touran, dans le Dekkan, du Sud de la Perse, de l'Arabie et de l'Empire ottoman.

L'élément purement indien présente, à son tour, au Sud, d'autres traits, plus archaïques, qui proviennent de la civilisation du dernier grand royaume hindou de Vijayanagar. Elle présente les mêmes rapports que les Radjpoutes avec l'ancienne tradition indienne. Vis à vis du Nord, dont l'évolution fut retardée par les invasions barbares, elle a su pourtant sauvegarder, lors de la grande floraison de la civilisation de l'Inde médiévale du Sud, les éléments plus riches et plus vivants de l'ancienne tradition¹.

Le style pur de la peinture hindoue, à la fin du moyen âge, dans le Dekkan, nous

1. H. Goetz, *Bilderatlas zur Kulturgeschichte Indiens in der Grossmoghol-Zeit*, Berlin, 1930.

est à peine connu, malgré les descriptions portugaises de Vijayanagar. Toutefois, l'illustration des manuscrits Jaina et Vaishnava du Gujerat voisin nous montrent une bien plus grande richesse de types que l'art radjpoute avec leur trésor moins usé de personnages secondaires, de poses moins stéréotypées, d'objets et d'ornements remplissant les fonds, mais avec la même vision de figures construites presque selon les principes de l'ancienne Égypte.

LE STYLE HINDOU DE BIJAPOUR. — Un manuscrit, jusqu'ici seul de son espèce, au British Museum (Mughal ms. N° 2. (Coll. Chester Beatty ¹) nous permet d'étudier la peinture du royaume de Bijapour à l'époque de sa floraison, sous les règnes d'Ali-Shah I^{er} (1557-1580) et d'Ibrahim II (1580-1626), le grand constructeur qui fonda Nauraspur. Cette *Etoile des Sciences* (*Nujum-al-'Ulum*) est datée de 1570; elle passa plus tard dans la bibliothèque d'Ibrahim II, et contient une série de sujets astrologiques et magiques, d'un style en partie musulman et assez maigre, en partie hindou presque pur et magnifique. Ceci ne doit pas nous étonner, étant donné les tendances religieuses et morales du temps, qui, sous Ibrahim II, marquaient une certaine tendance vers l'hindouisme. Les miniatures nous montrent des allégories féminines en costumes très caractéristiques : une double ceinture de métal (*mekhala*?) composée de plaques rondes ou anguleuses imbriquées, retient par le haut la robe dont la partie inférieure, lâche, s'accroche au ventre. Le corsage (*choli*) est relativement long, comme chez les Radjpoutes du xvi^e siècle. Par contre, le *dopatta* qui, dans le Nord, tombe de la tête sur le dos, à la mode méridionale, est disposé en oblique des épaules sur la poitrine, et maintenu raide par la ceinture. La coiffure présente le gros nœud, légèrement de côté sur la nuque, que nous connaissons par les sculptures de Vijayanagar et de Madura et qui est encore portée à Travancore. La couronne placée sur les cheveux, à la mode turque de l'Asie intérieure, est encore soumise à l'influence musulmane. Dans tous les cas, de grosses plaques sont placées au-dessus des oreilles, en forme d'écailles imbriquées, plus larges à leur partie inférieure, et ornées de perles de métal, tandis que de lourds anneaux de métal ornent le cou, les bras et les chevilles. Ce costume était alors porté dans tout le Dekkan, car nous en trouvons les traits caractéristiques dans les fresques de Kumatgi ² et dans celles, postérieures, de l'Ashar Mahall ³, de même que dans certaines miniatures du royaume voisin de Golconde.

Ces peintures ont en commun avec les peintures radjpoutes primitives la technique du dessin, la composition, les couleurs éclatantes (le rouge surtout), les personnages, dont les têtes et les pieds sont vus de profil, tandis que les corps et les yeux sont de face, isolés ou bien alignés en petit nombre sur un plan sans profondeur, l'expression quasi hypnotique et intense, tandis que les mouvements demeurent gauches. Ce qui les sépare, c'est la ligne plus nerveuse, presque baroque, qui se rapproche plutôt du style

1. L. Binyon, *Relation between Rajput and Moghul Painting; a new document*, Rupam, n° 29, 1927, pp. 4 ss.

2. H. Cousens, *Bijapur and its remains*, Bombay, 1916, pp. 125 ss, pls. III, IIII.

3. *Ibid.*, pp. 89 ss, pl. 75-76.

de l'Himalaya occidental que du Gujerat et du Radjpoutana, mais qui est infiniment plus riche, l'abondance de l'ornement, surtout de l'arabesque timouride-persane, le goût de la dorure et des parures métalliques, le fond semé de fleurs énormes, pressées les unes contre les autres.

Dès la fin du xvi^e siècle, la floraison de ce style était passée, mais hors des sphères officielles il semble s'être maintenu longtemps encore. L'image d'un cheval de luxe, accompagné de son maître et de ses palefreniers, au Musée des Beaux-Arts de Boston¹, qui se place entre le premier et le second quart du xvii^e siècle, bien que plus rude et influencé par l'art musulman, trahit les mêmes caractères avec sa composition en surface, le fond semé de fleurs, les figures disproportionnées et éparses, les ornements de métal, la technique du dessin. Le format, qui est presque carré, correspond à la tradition du Sud de l'Inde issue de la feuille du palmier couverte d'écriture et de dessins.

Enfin, je serais porté à y joindre le *Tana-Shah* de la collection A. H. Bullock, de Worcester (Mass.). Bien qu'il soit plus récent (vers 1673?) et que sa raideur le place dans les parages de l'art hindou contemporain, bien qu'il cède, avec son fond d'or massif et sa bouffissure, au goût de Golconde, par la façon dont les lignes sont accusées, et par la fleur géante qui y figure, il est comme l'écho du style hindou de Bijapour dont il vient d'être question.

PREMIER STYLE MUSULMAN DE BIJAPOUR. — Le second style, mahométan, des miniatures du manuscrit Chester Beatty², semble une imitation maladroite de l'art persan sous les derniers Timourides et les premiers Safavides. Avec un dessin souvent inhabile, il présente une composition plus riche, bien qu'il cède à la tendance de disposer les figures à la mode indienne, en rangs indépendants. Dans le décor se mêlent des éléments indiens et asiatiques, par exemple des palmes avec des lions stylisés. Dans les costumes, aux modes persanes se juxtaposent des éléments hindous et mahométans, entre tous, le turban plat et mince d'origine seldjoukide (*pagri*)³. Le vêtement de dessus, fermé au milieu par des tresses, comme chez les Radjpoutes, est en usage également chez les femmes, largement ouvert.

Faut-il placer aussi à cette époque les fresques d'un pavillon du lac de Kumatgi, à dix milles à l'est de Bijapour? Cousens⁴ ne donne malheureusement aucune indication sur son origine. Autant qu'on en puisse juger par ce qu'il en reste, elles semblent proches de la floraison de la peinture safavide, au xvi^e siècle, et sont d'un excellent dessin. Leur origine du Sud de l'Inde se révèle cependant par le goût des fleurs et des oiseaux qui remplissent le fond, par le costume des personnages, et surtout par l'usage, chez les hommes, d'une écritoire de bronze suspendue par des chaînes ornées

1. Coomaraswamy, *Boston Catalogue*, VI : *Mughal Painting*, 1930, p. 94, pl. 50.

2. Coomaraswamy, *Notes on Indian Paintings*, *Artibus Asiae*, 1927, I, pp. 9-11, fig. 4.

3. Goetz, *Bilderatlas*.

4. *Op. cit.*, pp. 125 ss., pl. III, 113.

de boules à la ceinture métallique, garnie encore de quatre ou cinq chaînettes en pendeloques. Les femmes ont une coiffure du Sud de l'Inde, avec des plaques d'oreilles moins prononcées que celles du manuscrit Chester Beatty, une couronne dans les cheveux et un pendentif sur le front.

LE STYLE DEKKANI CLASSIQUE DE BIJAPOUR. — Nous ne sommes pas encore ici en présence de ce que l'on entendait dans le royaume mogol, au temps de sa splendeur, sous le nom de *Dekkani Qalam*. Ce style dekkani classique s'est développé sous le règne d'Ibrahim II, en connexion avec l'art mogol proprement dit qui se formait sous la protection de l'empereur Akbar (1556-1605). On y trouve toutes les particularités de l'Akbar Qalam¹, les mêmes personnages, le même paysage, le même dessin, les mêmes couleurs. Et pourtant, c'est quelque chose de tout différent. L'art d'Akbar avait apporté un élément nouveau, en se rapprochant de la vie et de la nature dont il exprime toute la joie et en imprégnant ce conventionnalisme turco-persan, absorbé seulement en partie par le nouveau naturalisme. Mais la peinture de Bijapour garde son ancien esprit, sa ligne, sa couleur superficielle, plus brillante que dans l'art mogol contemporain, sans arriver à créer des corps ou de l'espace. La composition, en surface, éveille plutôt l'idée d'une tapisserie que d'un tableau; les fleurs et les arbres étouffent les scènes à personnages de leurs masses disproportionnées. Ajoutez à cela le faste de l'or, une surcharge d'ornements et de parures de bronze, avec des plaques serties de perles et de gemmes, des anneaux, des chaînes, des gobelets aux profils cannelés, des coupes, des boîtes, etc. Les costumes ressemblent à ceux de l'époque d'Akbar, et surtout à leurs formes radjpoutes, enrichis de rubans et de torsades d'or comme on en portait aussi à la Cour mogole sous Jahangir (1605-1628). Le turban est le même, mais avec une tendance à s'aplatir peu à peu sur le front.

STYLE TARDIF DE BIJAPOUR. — Après la mort d'Ibrahim II, on cessa progressivement, à ce qu'il semble, de rattacher à Bijapour un style particulier de peinture dekkani, conception reportée de plus en plus sur l'art de Golconde. Jusque sous le règne de Muhammed Adilshah (1627-1655), la peinture continue de fleurir à Bijapour, sans toutefois manifester de tendance originale. L'empire commençait à chanceler; le sultan n'était qu'un jouet aux mains des cliques de courtisans qui se disputaient entre elles, et enfin au pouvoir de dictateurs militaires tout-puissants; les armées mogoles mettaient le pays à sac, et auraient même conquis la capitale si la guerre de succession, sous les fils du Shahjahan, ne l'avaient fait bénéficier d'une dernière trêve. Ce que nous montrent les monuments conservés, c'est la pénétration des différentes influences étrangères : de la Cour mogole de Shahjahan (1628-1659), de la Perse des derniers Safavides, et même de la Goa portugaise. Un trait commun est fourni par la conception fondamentale de la vie, trahie par la mode et par le style de l'imagerie. De

1. N. Ch. Mehta, *Studies in Indian Painting*, pl. 47; Kühnel, *Miniaturmalerei im Islamischen Orient*, Berlin 1922, pl. 104.



Photo Emery Walker

FIG. 4. — ILLUSTRATION DU MANUSCRIT CHESTER BEATTY « NUJUM UL-'ULUM », BIJAPOUR, 1750.

même que dans l'empire mogol contemporain, on y trouve une tonalité assourdie, plus faible, et qui va parfois jusqu'à la mélancolie. Des costumes blancs, transparents, tombant jusqu'au sol, y paraissent, qui n'étaient pas inconnus, auparavant déjà, dans les cercles radjpoutes¹. Ajoutez à cela des turbans blancs ou colorés, d'abord étroits,

1. Kühnel-Goetz, *Indische Buchmalereien*, 1924.

puis plus grands, pointus par derrière, ornés comme les vêtements de galons d'or tantôt étroits, tantôt plus larges. Le grand voile de drap, si caractéristique pour tout le haut pays du Dekkan est jeté, replié, sur le bras droit, puis en diagonale sur la poitrine. Des parures de métal il n'est resté que l'écritoire suspendue à la ceinture, (une autre pièce très caractéristique de la mode du Dekkan occidental) et la grosse boucle de ceinture sertie de pierreries. Chez les femmes, elles se réduisent à des chaînettes de perles, mais on a conservé la double ceinture de métal et les anneaux de pieds en torsades. Le *sari* est souvent disposé sur la tête à la manière du Nord.

Le style des peintures trahit aussi cette retenue. Peu de couleurs, vives, mais par petites surfaces, sur un ensemble gris sur blanc, rarement un fond d'une autre nuance, le plus souvent pas de paysage ou d'autre décor. Par ailleurs, que de différences ! Un excellent portrait de la Galerie d'Art de Calcutta ¹ vu de trois quarts, par ses lignes mouvementées, par la fleur démesurée placée à côté du personnage, semble nous ramener aux conceptions du style classique de Bijapour, mais en même temps aux miniatures radjpoutes de Jaipour, d'un siècle plus jeunes. La peinture tardive radjpoute a-t-elle fait des emprunts au Sud ? Ces Cours des rajahs, que les guerres de l'empereur Aurangzeb mirent en contact intime avec Bijapour et les Mahrattes, auraient donc accueilli des artistes en quête de travail, venus de là. D'autres miniatures semblent faites sous l'influence de la Cour mogole d'où des ouvrages de ce genre ont été envoyés à celle de Bijapour. Il me paraît difficile de déterminer combien de portraits de sultans et de princes non seulement des Adilshahis ² mais aussi des Nizamshahis d'Ahmadnagar ³, ont été exécutés par des artistes du Dekkan ou par ceux de la Cour de Delhi. En tout cas, le groupe d'un prince sur son trône, entouré de courtisans, de serviteurs et de pages, qui se trouve à Paris ⁴, a dû certainement être peint à cette époque à Bijapour, comme l'attestent le dessin et l'expression des figures, le costume, le mobilier, l'arrière-plan sans profondeur. On y constate la présence d'éléments stylistiques safavides tardifs, et cela surtout dans la miniature qui représente une femme reposant sur un lit, donnant le sein à un enfant (Boston ⁵), œuvre d'un certain Mirza Muhammad al Hasani qui ne nous est pas autrement connu. On y verrait un ouvrage purement persan du XVII^e siècle, sans le travail du bois et du métal incrusté, si caractéristique. Le sujet a dû être emprunté à une madone, ce qui n'est pas si extraordinaire, si l'on se rappelle l'influence exercée sur l'art mogol par l'art chrétien européen, et aussi les fresques exécutées précisément à cette époque à l'Ashar-Mahall de Bijapour ⁶. Dans ce sanctuaire mahométan on a conservé, terriblement

1. Coomaraswamy, *Notes on Indian Paintings*, p. II, fig. 5.

2. A la Staatsbibliothek et à la Staatliche Kunstbibliothek de Berlin, etc.

3. Coomaraswamy, *Boston Catalogue*, VI, pp. 48 ss., pl. 37, 38; *Notes on Indian Paintings*, p. 8 ss.; Stchoukine, *Peinture Indienne à l'époque des Grands Moghols*, pl. 29; H. Goetz, *Indian Miniatures in German Museums and Private Collections*, *Eastern Art*, II, 1930, p. 161.

4. E. Blochet, *Les Enluminures des Manuscrits Orientaux de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1926, pl. 109.

5. Coomaraswamy, *Boston Catalogue*, VI, p. 49, pl. 39; Coomaraswamy, *Miniatures Orientales de la Collection Goloubew*, 1929, pl. 76, fig. 129.

6. Cousens, *op. cit.*, pp. 89 ss., pl. 75, 76.



Photo Emery Walker

FIG. 5. — ILLUSTRATION DU MANUSCRIT CHESTER BEATTY « NUJUM UL-'ULUM », BIJAPOUR, 1750.

détériorées, des peintures destinées jadis à un *Zenana*, Vénus avec deux Amours, des femmes et des enfants, des danseuses nues et des musiciennes, des banquets, etc., œuvres d'un médiocre artiste italien qui travaillait dans le goût de Paul Véronèse.

Des années troublées où régnèrent les deux derniers sultans Ali II et Sikander, nous ne connaissons jusqu'ici aucun témoignage d'une activité picturale. Les portraits des personnalités qui dominent cette époque (1655-1686) portent la marque de l'art de Golconde ou de l'empire mogol. Au musée ethnographique de Berlin se trouvent quelques miniatures, fort barbares, d'Ali II et d'autres chefs inconnus dekkani ou mah-

rattes. Sont-ce là les derniers éclats d'un art autrefois si fastueux, ou des ouvrages postérieurs?

LE STYLE HINDOU DE GOLCONDE. — Tandis que Bijapour entraînait en décadence, Golconde connaissait une prospérité croissante. Loin de la puissance menaçante des armées mogoles, mais aussi de l'attrait culturel du Nord et de l'Ouest, la civilisation de ce royaume se développe plus tard, pour ne survivre qu'une année à Bijapour et s'effondrer non pas au cours d'une crise prolongée, mais avec une relative brusquerie. Comme celle de ses voisins orientaux, la vie de Golconde, à l'époque primitive, nous demeure presque inconnue. Ce sont les règnes de Muhammad Quli I et de Muhammad Quli II, (1580-1612, 1612-1626), contemporains d'Ibrahim II qui commencent à se distinguer par quelques traits précis. Des portraits postérieurs, mais authentiques, de ces princes, de même que des *chintz* peints (tentures de calicot) de la côte du Coromandel¹, dont la relation avec la capitale reste douteuse, nous offrent un style qui n'est pas sans analogie avec celui de Bijapour, mais qui est moins persan et qui contient plus d'éléments archaïques indiens. Chez les hommes, on trouve de petits bonnets pointus et de longues robes transparentes; chez les femmes, au lieu des plaques d'oreilles, des pendentifs de perles en forme de cloches, un ornement sur le front, suspendu par un fil de perles sur le haut du crâne, des plaques à droite et à gauche sur les cheveux, sur le lobe de l'oreille, etc. Les deux sexes font usage d'un vêtement de dessus avec un trou pour la tête, ouvert sur le côté et atteignant les hanches.

Sur les étoffes peintes se déploie un mélange particulier de formes hindoues du Sud et du Nord de l'Inde. Le style des figures parcourt tous les degrés, depuis la tradition de la fin du moyen âge (celle de l'Inde antique, figée) que connaissent encore Madura, Travancore ou Ceylan, jusqu'à la manière purement radjpoute. On aime les vastes encadrements d'architecture, où se croisent les styles du Nord et du Sud de l'Inde, avec des figures minuscules dans les niches, aux fenêtres et aux balcons. La couleur est relativement grossière, mais de la même intensité que dans tout l'art indien contemporain.

C'est à cette tradition artistique que se rapporte un groupe singulier d'images de femmes² qui se sépare nettement des miniatures courantes de la fin du XVII^e siècle. Gangoly a voulu y reconnaître des portraits de dames de la Cour du Nizam, peints par des artistes venus de Delhi, mais cela est impossible. Le costume de ces femmes correspond absolument à celui des « *Dakhin women* » du Codex Manucci³ de Paris, achevé en 1686 : large robe de goût hindou, retenue par une double ceinture, long corsage, châle sur les épaules et la poitrine, retenu par la ceinture, trois clochettes

1. O. C. Gangoly, *The story of a cotton-printed fabric from Orissa*, *Journal of the Bihar and Orissa Research Society*, V, 1919; G. P. Baker, *Calico painting and printing in the East Indies*, London 1921; Stewart Culin, *The Story of the Painted Courtain*, *Good Furniture Magazine*, New-York, 1918, XI, pp. 133 ss.; J. Breck, *Four Seventeenth Century Pintadoes*, *Metropolitan Museum Studies*, I, pl. 1, pp. 3 ss.; Frances Morris, *An Indian Hanging*, *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, XX, n° 6, 1925.

2. O. C. Gangoly, *A Portrait of a Court Lady from Hyderabad*, *Rupam*, n° 4, 1920, pp. 16 ss.; *Jahrbuch der Asiatischen Kunst*, I, 1924, pl. 37, fig. 18; *Eastern Art*, II, 1930, fig. 16.

3. W. Irvine, *Storia do Mogor*, London, 1907, vol. IV, pl. XLVI.



FIG. 6. — MADONE, PAR MIRZA MUHAMMAD AL-HASANI.

Bijapur, première moitié du xvii^e siècle.

(Museum of Fine Arts, Boston.)

de perles au bord de l'oreille, plaques sur le front et dans les cheveux, des deux côtés du crâne, chaînettes, larges bracelets, anneaux de narines. Leurs charmes sont mis en valeur par le large décolleté. D'ailleurs, le style de ces peintures est bien plus archaïque que l'art de cour de Golconde à cette époque, bien que pénétré par quelques particularités de l'art mogol de la fin du XVII^e siècle, dans le rendu de l'arrière-plan, des yeux, des files d'oiseaux en plein vol, etc. Je serais disposé à croire que nous avons ici affaire à des portraits populaires de ces courtisanes dont Haidarabad était peuplée à la fin du XVII^e siècle.

LE STYLE DE COUR DU SULTANAT DE GOLCONDE. — C'est à cette époque qu'il faut placer aussi le style classique *Dekkani Qalam* de Golconde, et non pas un demi-siècle plus tard, au temps du premier Nizam d'Haidarabad. Nous disposons de dates précises. Le Codex Manucci¹ de la Bibliothèque Nationale de Paris, selon Nicolas Manucci, a été achevé en 1686, à Golconde, par un certain Mir Muhammad, peintre au service du prince mogol Shah Alam, et parvint dans la Bibliothèque de Saint-Marc, à Venise, longtemps avant l'établissement du royaume de Nizam. Un album analogue, au Rijksprentenkabinet d'Amsterdam² a été peint à Golconde dans l'été de 1686, et se trouvait dès 1692 en possession du bourgmestre Nicolas Witsen d'Amsterdam. Les feuillets du Louvre ont été rapprochés par Stchoukine³ du livre de Havart, paru en 1693 : *Op en Ondergang von Coromandel*, à juste titre, selon moi. De même, les trois albums du British Museum⁴ ne contiennent aucun portrait d'un personnage qui ait joué un rôle après la chute de Golconde, en 1687. Toutes ces peintures nous présentent le même style, celui de la fin du royaume de Golconde, avec toutes les marques de la tradition du *Dekkani Qalam*, nettement séparée de celle du royaume mogol dans le même temps. Que le peintre du Codex Manucci ait été au service d'un prince mogol, cela est sans conséquence, puisque Shah Alam séjourna longtemps sur le territoire de Golconde. En outre, une miniature de Boston⁵ atteste qu'un autre peintre de Golconde dut également travailler au service de ce prince.

Assurément, ce style dérive de la peinture de l'empire mogol. Si l'on considère l'extension de la tradition des portraits authentiques et les influences de la Cour mogole, qui se font ressentir ici dans le costume, l'armement, le style pictural, on est amené à placer le développement de cet art dans les premières années du règne du sultan Abdallah Qutbshah (1626-1672) qui fut un prince luxueux et amateur d'art, ou peut-être dans les dernières années de Muhammad Quli II. Le portrait, assez grossier, du vizir Khairat Khan, à la Stattsbibliothek de Berlin⁶, qui se trouvait dès

1. W. Irvine, *op. cit.*, vol. I, pl. LII; fig. dans les quatre volumes.

2. H. Goetz, *Een belangrijk Indisch Miniaturen-Album in het Rijksprentenkabinet te Amsterdam*, Maandblad voor Beeldenden Kunsten, Amsterdam, 1934.

3. I. Stchoukine, *Miniatures Indiennes du Musée du Louvre*, Paris, 1921, n° 78-91, pl. 18, 19.

4. Ch. Rieu, *Catalogue of the Persian Manuscripts in the British Museum*, Add. 5254, Add. 7964, Add. 22-282; Ali Asgar Bilgrami, *Landmarks of the Deccan*, Hyderabad, 1927; J. N. Sarkar, *Shivaji and his times*, London, 1929, frontispice et p. 385.

5. Coomaraswamy, *Boston Catalogue*, VI, p. 64, pl. 58.

6. *Ostasiatische Zeitschrift*, X, 1922-23, p. 51; et Kühnel, *op. cit.*

1674 à Amsterdam, date peut-être de cette époque. Mais la plupart des peintures qui nous sont connues appartiennent au règne du dernier sultan, Abul-Hasan Tana Shah (1672-1687). Il s'agit presque constamment des portraits des empereurs mogols, des sultans de Golconde et de Bijapour, de leurs généraux et de leurs courtisans. On n'y trouve rien de l'amollissement du dernier art de Bijapour. Des figures effrénées, brutales, passionnées, en vêtements pompeux, les jambes libres, en surtouts fastueux, avec des cols Stuarts terminés en pointes, des ceintures serrées, des pelisses jetées sur le tout, des manteaux flottants, d'immenses sabres, et des turbans tantôt pointus, tantôt bizarrement drapés¹. Bref, une extravagante déformation de la mode mogole sous l'empereur Jahangir, avec des adjonctions dekkani dans la forme des turbans et des sabres, des manteaux, et le goût des étoffes et des boucles d'or. Le tout peint d'une manière vigoureuse, pleine de verve et de vie, accompagné de couleurs violentes et d'or un peu trop vivement plaqué. Ce travail paraît splendide, surtout dans les premières années du règne d'Abul' Hassan²; plus tard, il devient peu à peu assez sec. Le Codex Manucci est déjà une œuvre de la décadence, dure, presque caricaturale, sans expression, mais quelques feuillets sont encore de qualité. Ce qui le rend intéressant, c'est qu'il rompt le cadre du pur portrait — selon l'ordre, vraisemblablement, de l'auteur de la commande — et présente des scènes animées, avec des hommes et des femmes, et des animaux dans un paysage. C'est là le style hindou populaire de Golconde. Les femmes sont les sœurs des hétaires, elles ont le même costume, le même profil aigu, le même sentiment de l'expression corporelle de la vie intime que dans les Ragmalas. Quant aux animaux, ils sont représentés comme dans le style radjpoute du XVIII^e siècle, réduits à un petit nombre de formules très expressives, surtout les oiseaux, dont la stylisation est presque sassanide, les chevaux peints comme à la fin du XVIII^e siècle. Les arbres forment des masses rondes, remplies de feuillage disposé en rayons, les nuages rappellent la stylisation chinoise ou persane, les montagnes les hautes coulisses de l'art timouride de Perse. Les surfaces sont ordonnées en compositions géométriques, les figures groupées en rangs ou en masses, des accessoires comblant l'espace vide. C'est par là que la tradition du XVI^e siècle rejoint celle du XVII^e.

Faut-il classer aussi à cette époque un dernier groupe d'images³? Ce sont des portraits analogues à ceux dont il vient d'être question, mais dans des cadres ovales, avec des motifs de fleurs vert et or dans les angles. Nous connaissons ce type dans le Nord, dès le milieu du XVIII^e siècle. Mais il nous est souvent arrivé de rencontrer de pareilles nouveautés dans le Sud, bien plus tôt. Le choix des portraits et leur style nous porteraient à y voir des créations de la peinture non de la période des Nizams, mais du Sultanat de Golconde.

1. Sous les règnes de Muhammad Quli I et II, la mode correspondait davantage à celle, blanche et légère, de Bijapour; le turban bizarre apparaît de nouveau, sous une forme analogue, au XVIII^e siècle, à Jodhpur.

2. Gladstone Solomon, *Essays on Mogul Art*, pl. 5.

3. *Eastern Art*, II, 1930, p. 161 et fig. 15.

LE STYLE DU XVIII^e SIÈCLE. — Que nous est-il resté, en face de cette richesse de la peinture du Sultanat de Golconde, de l'art des Nizams, sous lesquels a pu se constituer le Dekkani Qalam? Je dois avouer que je n'en connais rien que l'album d'Himmatyar Khan (1790) au British Museum¹, qui contient surtout des portraits des empereurs mogols et des sultans de Golconde. Il est possible que bien des ouvrages de cette catégorie soient cachés dans des collections indiennes ou européennes, mais rien n'en a été publié. De temps en temps on voit apparaître des feuillets qui datent de la période de transition, entre la conquête de Golconde par Aurengzeb et la fondation de l'Etat du Nizam. Ils semblent appartenir à l'époque du gouvernement des Barha Sayyids, sous l'empereur Farrukhsiyar (1613-1618). Le petit portrait d'un certain Multafat Khan, à Berlin² peint par Saikh Khudawand à Haiderabad, est un exemple médiocre du style mogol, d'un dessin inexpressif, d'un coloris sourd. D'autres feuillets, dans la collection J. Frederick Lewis³, à Philadelphie, et dans le commerce⁴ semblent nous reporter par contre au style hindou de la région, analogue, mais de loin, à l'art tardif de Radjpoutana, tout en reproduisant de très anciens types de costumes et de décor (oiseaux). Mais tout cela n'est que d'une médiocre qualité.

La présente étude pourra sans doute être bientôt complétée et améliorée par de nouvelles recherches. Une fois déblayées les fondations, un nouveau matériel se classe aisément, et à l'esquisse se substitue une histoire éclaircie jusque dans ses détails. Aujourd'hui, voici ce que nous avons voulu établir : le style dekkani n'a que fort peu affaire avec l'Etat du Nizam du XVIII^e siècle, et ne peut guère non plus être considéré comme une école locale de l'art mogol. Il s'agit bien plutôt d'un art autonome, dont les précurseurs furent d'origine sud-indienne, influencé par l'art musulman, surgi vers la fin du XVII^e siècle sous l'impulsion de l'art mogol. C'est d'abord la peinture de Bijapour, suscitée par l'école d'Akbar, qui peut passer pour l'art classique du Dekkani Qalam, pour se dissoudre au milieu du siècle et être remplacée par l'art de Golconde. Celui-ci, fleuri sur un fond également sud-indien, et fomenté par la Cour de Jahangir et de Shahjahan, devint depuis 1660-1670 environ, le style représentatif du Dekkan, dont le XVIII^e siècle ne nous montre que l'ombre. La signification historique de ces deux écoles de peinture réside en ceci que, de même que la civilisation à laquelle elles appartiennent, à côté d'éléments du Sud de l'Inde, elles nous conservent des éléments de la première période mogole qui continuent à se développer en toute indépendance jusque dans le XVIII^e siècle. C'est ainsi qu'elles sont devenues les principales animatrices des tendances de la culture et de l'art de cette dernière époque, de telle sorte que Bijapour a surtout influencé le Radjpoutana et Golconde le monde musulman du Nord de l'Inde.

HERMANN GOETZ.

1. Ch. Rieu, *Catalogue of Persian Manuscripts in the British Museum, Supplement n° 411* (Or. 2787).
2. *Jahrbuch der Asiatischen Kunst*, I, 1924, pl. 38, fig. 19; H. Goetz, *Geschichte der Indischen Miniaturmalerei*, Berlin, 1934, pl. 4.
3. J. Fr. Lewis, *Paintings and Drawings of Persia and India*, Philadelphia, 1923-24, p. 14, n° 375, p. 27, n° 406.
4. Mensing, *Art Persan*, Amsterdam, 1925; Catalogues Maggs Bros., London.



TABLEAUX FRANÇAIS DU MUSÉE DE ZAGREB

Le 6 janvier 1911, Eugène-Emmanuel-Ernest d'Halvin, marquis de Piennes, ancien chambellan de l'Impératrice Eugénie, ancien député, gendre de Mac-Mahon, mourait à Vrbovec, petit village de Croatie où ce gentilhomme s'était réfugié au lendemain de la Commune¹.

Stimulé sans doute par l'exemple de Mgr Strossmayer qui, non content d'avoir fondé l'Académie de Zagreb, l'avait en 1884 dotée de deux cent trente-cinq tableaux, le marquis de Piennes ne tardait pas lui aussi à devenir un des principaux bienfaiteurs de la jeune galerie. Parmi les œuvres d'art qu'il lui légua figurent son propre portrait, un bronze de Carpeaux, daté de 1862, et deux esquisses en couleurs du même artiste représentant une porteuse de corbeille et un vendeur de fruits². Il faut y ajouter un *portrait de femme* par Jean-Pierre de Saint-Ours, celui de la *marquise de Piennes*, par François Sellier, le *Portrait d'un vieillard*, par Jean-Baptiste Wicar, une *Tempête en Mer* de Joseph Vernet, plusieurs peintures du XVII^e et du XVIII^e siècles attribuées à divers artistes, des copies, et enfin trois portraits dus aux pinceaux de Prud'hon, Guérin et Gros qui figurèrent en 1885 à la deuxième *Exposition des Portraits du Siècle*.

Le Prud'hon du musée de Zagreb est une esquisse représentant la reine Hortense, en robe de bal, assise presque de face sur un large fauteuil³. Elle a rejeté de ses épaules le grand manteau doublé d'hermine. Son bras gauche s'appuie sur un coussin,

1. Cette localité se trouve à 35 kilomètres environ de Zagreb, sur la route de Bjelovar.

2. Ce portrait exécuté à Rome doit être rapproché d'un dessin de Carpeaux acheté en 1906 par le Musée de Valenciennes où le jeune pensionnaire de la Villa Médicis fixa de nouveau les traits de son bienfaiteur. C'est à Rome, en effet, que Piennes, alors secrétaire d'Ambassade, fit la connaissance de Carpeaux. Celui-ci revint en France en 1862. La recommandation du marquis lui ouvrit à Saint-Gratien les salons de la princesse Mathilde qui lui commanda son buste.

3. Haut. 0 m. 33, largeur 0 m. 25. *Portraits du Siècle*, n° 232.

le bras droit est allongé naturellement. La pâleur des chairs, l'éclat de la robe blanche et des ors qui l'agrémentent, le coussin bleu, le rideau rouge du fond de la pièce, il y a partout une fraîcheur d'impression, une justesse de touche qui font de ce portrait une œuvre d'autant plus précieuse qu'elle paraît extrêmement ressemblante. Le teint mat, les yeux noirs, l'ovale de la figure encadrée d'une sombre chevelure, la gracilité de la jeune femme qui semble un peu perdue dans ce fauteuil d'apparat et qui *a pris la pose* juste à propos, tout cela exprime si bien la vérité qu'on est presque reconnaissant au peintre de s'être arrêté là, de ne pas avoir altéré par un travail plus complet, plus fini, cette expression du modèle que Prud'hon semble avoir toujours cherchée dans ses nombreux crayons et dans cet autre portrait de la collection du baron Vitta que le public parisien put admirer à la *Centennale* de 1900¹.

Tout autre est le *portrait de Charles X* par Paulin Guérin qu'il ne faut pas confondre avec le baron Pierre-Narcisse Guérin comme l'a fait le rédacteur du catalogue de l'exposition de 1885². Nous sommes ici en plein art officiel et bien que le roi soit représenté dans le costume civil, ce tableau qui sent la commande de l'Etat rappelle les portraits de cérémonie conservés aux musées d'Avignon et de Toulon, où le Directeur des Etudes de dessin de la Maison de Saint-Denis fixa les traits du même personnage.

Devant ceux de la dame inconnue de Gros, nous revenons à la vie, non pas saisie avec la prestesse de Prud'hon, mais à la vie tout de même, sage et tranquille, honnêtement, consciencieusement rendue au moyen de ces ressources qui assurent à l'œuvre d'art sinon la gloire du moins le respect du public³. Cette peinture, en effet, vaudrait encore beaucoup par elle-même si le sujet ne la rendait pas au premier chef très intéressante. N'est-ce pas en effet à propos d'elle que M. Edouard Herriot, passant à Zagreb, en 1929, a écrit la page suivante : « A l'Académie Yougoslave où je suis venu saluer l'image de Strossmayer, tout près d'un Charles X dont la présence rappelle ce qu'il peut y avoir d'inconvénient à dissoudre une chambre, quel étonnement d'apercevoir un adorable portrait de Mme Récamier par le baron Gros, inconnu d'un biographe qui se pensait à tort fort consciencieux. La signature du peintre date cette œuvre, elle ne peut être postérieure à 1835, ou même 1830, année à partir de laquelle Gros n'a presque plus produit. Juliette (*sic*) n'est pas vieille encore, malgré l'air ancien que lui donne sa robe en velours jaune d'Utrecht. Cependant les seins plus lourds que jadis, moins jeunes qu'au temps de Chinard, pèsent sur les bras croisés et le bonnet de dentelles, la mentonnière, la collerette semblent vouloir dissimuler les premières cruautés de l'âge ». Et l'illustre biographe de Mme Récamier ajoute : « Les yeux ont gardé leur éclat, ils semblent reprocher au visiteur l'abandon où demeure une Française libérale, près d'un roi qu'elle n'aima point⁴ ». M. Herriot est dans la vérité lorsqu'il

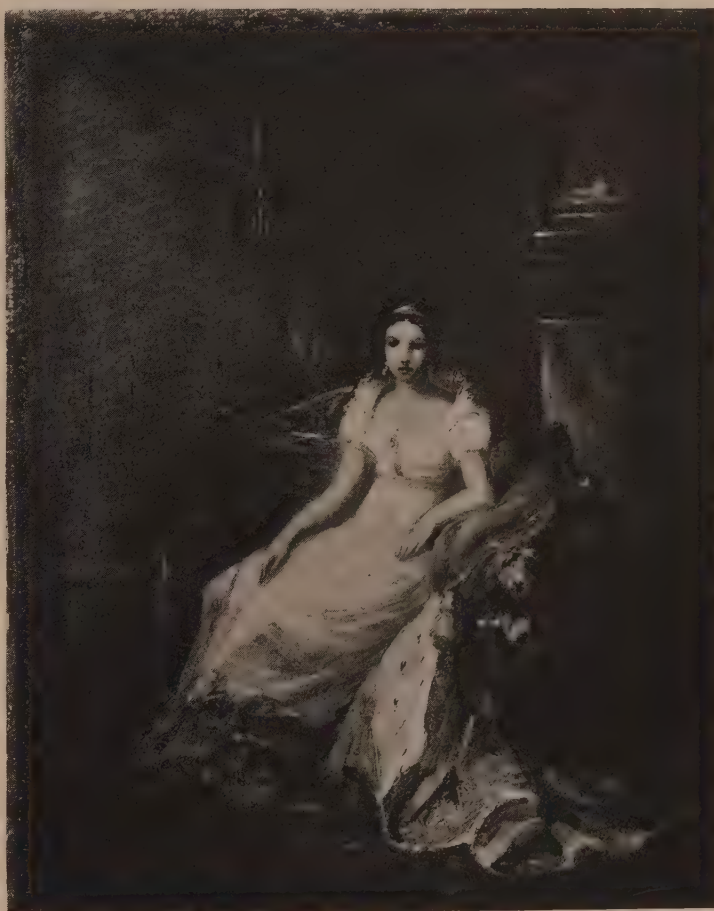
1. Jean Guiffrey, *L'œuvre de Pierre-Paul Prud'hon* (Arch. de l'Art Français, XIII), 1924.

2. *Portraits du Siècle*, n° 143.

3. Le baron Gros est également l'auteur d'un portrait de Charles X, Salon de 1824.

4. Edouard Herriot, *Sous l'olivier*, Hachette, 1930, pp. 24 et suiv.

prétend que ce portrait ne peut pas être postérieur à 1835, pour la bonne raison que Gros s'est tué le 26 juin de cette année là, mais il se trompe en prétendant qu'à partir de 1830 le peintre « n'a presque plus produit ». Au Salon de 1831, il expose au contraire quelques portraits¹. Il n'y eut pas de salon en 1832. Au Salon de 1833, il envoie quatre portraits, plus *l'Amour piqué par une abeille se plaignant à Vénus*². Il est vrai qu'en 1834 il n'exposa pas, mais au salon de 1835 dont il était président du jury, à côté de deux toiles mythologiques (*Hercule et Diomède, Acis et Galathée*) figure le portrait de M. Niemcewicz³. Quant à l'attribution du personnage, qui ne semble faire aucun doute pour M. Herriot, elle me paraît contestable et voici pourquoi. Si le baron Gros avait fait le portrait de Mme Récamier — et un portrait de cette importance ne passe pas inaperçu — Delestre et Tripié le Franc l'eussent certainement mentionné⁴. En second lieu, il serait bien étonnant que Mme Récamier vieillissante et ne prétendant plus à la beauté mais vivant tout de même sur le passé de celle-ci, ait consenti à fixer une image qui eût rejeté dans



Phot. Hanfstängl.

FIG. 1. — PRUD'HON. LA REINE HORTENSE.
Esquisse.
(Musée de Zagreb.)

l'ombre l'éclat de sa jeunesse. Il est vrai qu'en 1826, Dejuinne la peignit dans son appartement de l'Abbaye, mais ce n'est là qu'une scène d'intérieur et l'évocation d'une présence. Depuis son *renoncement*, l'iconographie de Mme Récamier se réduit en

1. N° 995.

2. N°s 1139 à 1143.

3. N°s 989 à 991.

4. J.-B. Delestre, *Gros, sa vie et ses ouvrages*, 2^e éd., Paris, Renouard, 1867. J. Tripié le Franc, *Histoire de la vie et de la mort du baron Gros, le grand peintre*, Paris, Jules Martin et J. Baur, 1880.



FIG. 2. — J.-B. PAULIN GUÉRIN, CHARLES X.
(Musée de Zagreb.)

Phot. Hanfstängl.

somme à rien; la mort seule trahira cette femme en permettant à Deveria de reproduire un visage qui désormais pour se défendre ne saura plus sourire.

D'après le costume le portrait ne peut être antérieur à 1830, or, à cette époque, Mme Récamier avait cinquante-six ans. Sommes-nous donc en présence d'une femme aussi âgée? Je ne le pense pas. Le temps n'a pas encore atteint ce visage qui paraît encore jeune en dépit d'une certaine lourdeur, d'une sorte d'engoncement dû surtout à cette étrange coiffure, à cette mentonnière si peu seyante.

Mais voici qui semble résoudre le problème. Au Salon de 1833, Gros expose le *Portrait de Madame...* sous le n° 1140 que Delestre décrit ainsi : « Cette jeune dame

est assise dans un fauteuil, dont le bras droit vient en avant et se trouve à moitié caché par un châle d'un ton foncé passant derrière le dos et repassant sur le bras gauche de Mme Sagot. Une robe montante, d'un ton brun carmélite, avec les manches larges du haut et serrées vers le poignet, une collerette extrêmement simple, sont les indices d'un caractère modeste et réservé du modèle. On reconnaît, dans l'attitude, la femme préférant l'intérieur de la famille aux futilités du monde. Des traits purs et doux annoncent la sérénité de l'âme et la bienveillance du caractère. Les mains croisées l'une sur l'autre sont exécutées avec finesse. Peut-être pourrait-on reprocher à l'artiste d'avoir trop cherché à faire ressortir la main gauche et de ne pas lui avoir laissé assez d'abandon. Gros a étudié le dessin et le coloris des chairs; elles sont faites naïvement et d'un pinceau coulant. L'effet est tranquille, la couleur un peu grise a de la grâce et de la suavité » ¹.

1. Delestre, *op. cit.*, p. 283. D'après Delestre, le portrait daterait de 1832.

D'autre part, Tripier le Franc a écrit au sujet de la même peinture : « Gros peint ensuite le portrait à mi-corps de Mme Sagot. Ce portrait est simple et naturel. L'attitude est des plus modestes et le costume est des moins recherchés. Mme Sagot est assise dans un fauteuil, vue presque de face. Ses mains sont croisées l'une sur l'autre; son visage est méditatif et semble annoncer le repos de l'esprit et le calme du cœur. Le dessin de ce portrait est pur et le coloris quoique un peu terne, est encore aimable et suave » ¹.

Les deux descriptions sont conformes au tableau de Zagreb dont la toile cependant paraît avoir été coupée, ce qui expliquerait la disparition d'une partie du fauteuil et de la signature ².

Les couleurs correspondent aussi à la réalité, toutefois Delestre se serait trompé au sujet du châle qui n'est pas d'un « ton foncé » mais blanc avec une frange de couleurs.

Ce portrait fait penser à celui de Mme Dufresne, la belle-mère du baron Gros, morte aux environs de Paris en 1826 ³. L'attitude du modèle est presque la même. Le corsage de taffetas feuille morte, les rubans oreille d'ours du bonnet de la vieille dame rappellent singulièrement le brun carmélite de la robe de Mme Sagot, enfin les mains là aussi sont traitées avec un soin tout particulier ⁴. Il n'est pas douteux qu'en peignant Mme Sagot, Gros se soit souvenu de Mme Dufresne. L'identité du personnage demanderait cependant des précisions. On peut supposer que la dame en brun était la



FIG. 3. — GROS. DAME INCONNUE.
(Musée de Zagreb.)

1. Tripier le Franc, *op. cit.*, p. 272.

2. La toile mesure 0 m. 62 de haut et 0 m. 51 de large. Elle aurait été coupée avant d'être acquise par le marquis de Piennes, comme le prouvent les dimensions données sur le catalogue des *Portraits du Siècle*.

3. Musée de Besançon.

4. Cf. pour l'attitude le *portrait de femme* de la vente Daupias (1892) et pour les bras le *portrait de Christine Boyer*, au Musée du Louvre.

femme de M. Sagot, substitut du Procureur du Roi au Tribunal de première instance, demeurant 20, rue d'Enfer-Saint-Michel, à Paris, comme l'indique l'*Almanach des 25.000 adresses des principaux habitants de Paris pour l'année 1833*, mais il reste à savoir comment le marquis de Piennes devint propriétaire de ce tableau. En tous cas, il le prêta en 1885 aux organisateurs de l'*Exposition des Portraits du Siècle*, où le tableau figura sous le nom de *Portrait de Mme Récamier*. Chose curieuse, l'attribution ne souleva aucune critique. Paul Mantz cependant a peut-être fait allusion au portrait de Gros en écrivant, en 1885, dans cette même *Gazette des Beaux-Arts* : « Croire que les expositions rétrospectives qui se multiplient depuis quelque temps sont organisées dans un esprit scientifique et avec le ferme dessein de diminuer en nous les tortures de l'ignorance, ce serait se faire une étrange illusion. Les bonnes volontés ne sont pas douteuses mais le temps manque pour être correct. On a fixé le jour d'ouverture, les cartes d'invitation courent la poste, on se hâte et l'on agit comme si l'improvisation était la muse la mieux informée. Les amateurs dont on ne saurait se passer, rendent d'ailleurs le travail peu sûr. On leur emprunte leurs tableaux avec toutes leurs dépendances, c'est-à-dire les attributions plus ou moins téméraires dont ils sont décorés. Pour les portraits, le péril est des plus redoutables. La fantaisie peut aller jusqu'au délire ».

Léon REY.





FIG. 1. — INTER ARTES ET NATURAM, PAR PUVIS DE CHAVANNES.
(Musée de Rouen.)

SOUVENIRS SUR PUVIS DE CHAVANNES

AVANT-PROPOS

Avant de publier ces Souvenirs, écrits par l'un des hommes qui ont le mieux connu Puvion de Chavannes, nous avons le devoir de rappeler qui était leur auteur, bien que le nom de Paul Baudouin ne soit pas oublié.

Elève et ami du maître du Bois sacré, Paul Baudouin, de qui sont signés à Paris, à Rouen, des ouvrages d'une noble et gracieuse inspiration, et qui est mort en 1931, à quatre-vingt-sept ans, a été, vers la fin de sa vie, défini au mieux par le surnom d' « apôtre de la fresque » que lui donnèrent ses disciples et qui lui restera. Cette technique, qu'il avait pu étudier à fond en Italie et qu'il s'était juré de faire renaitre en France, aura été sa grande passion. Je me rappelle la joie de Paul Baudouin quand, après mille démarches, il lui fut enfin permis d'enseigner à l'Ecole des Beaux-Arts. Pour parvenir à son but, rien n'avait coûté à ce Normand dont la bonhomie modeste et charmante laissait mal deviner une énergie de caractère peu commune.

Cet enseignement, où il se sentait d'autant plus indépendant et heureux qu'on ne l'en rétribuait guère, il avait, pour s'y consacrer entièrement, abandonné ses travaux personnels, renoncé à ses habitudes les plus chères. Apôtre, certes. Aucun de ses élèves n'a oublié ce vieillard enthousiaste qui les persuadait par la parole et par l'exemple. Il y avait, au reste, dans toute sa personne, quelque chose d'apostolique. Ceux qui l'ont bien connu, dès qu'ils pensent à lui, le revoient avec sa haute taille déliée, avec son fin visage à la barbe de neige, au large front couronné de cheveux tout blancs aussi, et si légers, avec ce regard où se reflétait sa générosité d'esprit et son âme affectueuse. Comme nous comprenions que Puvion de Chavannes l'eût aimé!... Pour Paul Baudouin, lorsqu'il parlait de son maître, c'était avec les purs accents de l'admiration et de la gratitude, mais des accents enjoués où s'attestait le bonheur qu'il éprouvait à revivre sa jeunesse. L'on verra, aux premières pages de ces Souvenirs, comment il advint que Puvion de Chavannes, en dépit d'un dessein concerté, ne peignit jamais à fresque. C'était pour Paul Baudouin un regret toujours vif, car il était, comme vous le verrez, responsable — bien malgré lui! — du contre-temps qui fit renoncer Puvion à se rendre en Italie, où ils devaient tous les deux commencer, de compagnie, l'étude de ce beau métier de peintre, le seul viril aux yeux de Michel-Ange¹.

Edouard SARRADIN.

1. Rappelons que Paul Baudouin a consacré à la fresque un livre qui fait autorité.

MES SOUVENIRS



FIG. 10. — PUVIS DE CHAVANNES EN TENUE DE TRAVAIL,
MÉDAILLON PAR J. VIBERT.
(A M. Henri Puvis de Chavannes.)

JE veux essayer de rassembler, avant de disparaître, mes souvenirs personnels sur mon maître Pierre Puvis de Chavannes. Après avoir été son élève, j'eus l'honneur de devenir son ami. Admis dans son intimité, j'ai pu comprendre certains côtés de son caractère et de sa nature, très peu connus, tellement sa vie de grand travailleur et sa vie intime étaient fermées à ses relations journalières.

Puvis de Chavannes, né à Lyon le 4 décembre 1824 (son père était alors ingénieur en chef des Mines) fit, au collège de cette ville, des études dont il gardait peu de souvenirs agréables; mais il aimait se rappeler son enfance et, par exemple, ce goût très prononcé pour les exercices du canon qui lui faisait préférer à la classe le champ de tir, les cours

de l'école à feu. Il citait souvent un accident grave dont il avait été le témoin au cours d'une de ses escapades : un obusier mal dirigé avait atteint à quelques pas de lui un homme venu, comme lui, en curieux. En l'écoutant raconter l'histoire, de cette manière réaliste et colorée qui lui était propre, on était surpris de sa mémoire. Il avait tout retenu, l'ensemble et le détail. L'on assistait, pour ainsi dire, à la scène : l'homme frappé, râlant, le ventre ouvert d'où sortaient les entrailles, puis emporté sur un brancard; et cet enfant tout à fait effrayé mais qui voulait *voir, tout voir*.

Cette mémoire qu'il conserva toute sa vie et cette faculté de saisir les choses, les faits, à la fois dans leur unité, dans leur caractère et dans leur détail significatif, expliquent en partie sa méthode de travail et sa carrière d'artiste.

Il acheva ses études à Paris, au lycée Henri IV. On le destinait à la carrière

paternelle et il allait entrer à l'École Polytechnique quand une maladie, et d'ailleurs le manque d'enthousiasme, firent échouer ce projet. A quelque temps de là, au retour d'un voyage en Italie, il déclara qu'il voulait être peintre. Il passa sans grand profit par l'atelier d'Henry Scheffer, qu'il quittait, en 1847, pour retourner en Italie où il demeura une année. Puis il voulut travailler dans l'atelier de Delacroix, mais, à peine y était-il entré, il en sortait pour aller dans celui de Couture, non sans avoir hésité. Là encore, il ne trouva guère ce qu'il cherchait : un enseignement simple et qui répondit à ses aspirations personnelles.

Alors, il se décida à louer un grand atelier pour y travailler en compagnie de quelques artistes, par exemple Bida et Ricard, désireux, comme lui, de poursuivre leurs études en toute liberté.

C'est en 1852 que Puvis de Chavannes vint se fixer place Pigalle, n° 11, dans un autre atelier où il allait passer plus de quarante années.

Ce n'est que vers la fin de sa vie, lorsqu'il se maria, qu'il le quitta pour habiter une maison neuve, avenue de Villiers, 90. Je dois dire qu'il ne s'y sentait pas chez lui et quand j'allais le voir le matin, comme d'ordinaire, il semblait me recevoir dans un appartement emprunté.

Son premier tableau, si ma mémoire est exacte, date de 1847 ou 1848. C'est le seul ouvrage qui marque son passage à l'atelier Scheffer. Si j'en parle, c'est à cause de l'étonnement qu'il suscita chez moi quand un jour, — comme Puvis de Chavannes m'avait prié de l'aider à faire un grand rangement dans son atelier, — je l'aperçus dans une soupente parmi d'autres toiles anciennes. Il représentait de jeunes seigneurs, en pourpoint de velours et le poignard à la ceinture, causant entre eux. Je restai muet, tellement ce tableau était étranger au maître et à cet atelier si simple et si rempli d'émouvants souvenirs. L'influence de Couture fut plus tenace et s'affirma dans plusieurs œuvres, attachantes déjà, mais qui ne laissaient pas deviner la personnalité du futur auteur du *Bois Sacré*.

Sa production, pendant les premières années de son séjour Place Pigalle, fut nombreuse et fort diverse, comme il convenait à un homme qui cherchait sa voie et qui n'était pas encore libéré de ses maîtres et de l'ambiance générale. Je me rappelle une *Pietà*, une *Demoiselle de Sombreuil*, *L'agonie d'une mère*, un *Ecce Homo*, la *Méditation*, les *Pompiers de Village*, une *Julie*, peintures plus ou moins truculentes et qui avaient été les unes admises, les autres refusées aux Salons. Entre tant de tableaux où le réalisme n'excluait pas la fantaisie, il faut mettre à part une toile dramatique, pleine de vie et qui fait penser à Courbet : le feu éclate dans une ferme et les pompiers accourent, précédés d'un prêtre. Enfin Puvis de Chavannes exposa un *Retour de chasse* qui eut du succès et où l'on vit poindre son tempérament de grand décorateur, tempérament qui s'affirmait avec une réelle autorité en 1861 dans *La Paix* et *La Guerre*. A partir de ce moment, il suivit sans arrêt et sans défaillance la voie glorieuse qu'il venait de s'ouvrir, et chaque œuvre nouvelle marque une étape vers l'épanouissement de son génie. J'ai devant les yeux son portrait par lui-même, qu'il

voulut me donner de son vivant. Portrait qui, avec celui qu'il fit beaucoup plus tard pour les Offices de Florence, est le seul qu'il ait jamais fait de sa propre personne... Il a écrit à l'encre sur l'envers de la toile : « A mon cher Baudouin, portrait peint par moi-même à l'âge de trente-trois ans » ¹. (C'était donc en 1857, époque de grande production où il cherchait sa voie.)

La vie de Puvis de Chavannes était d'une régularité absolue. Il se levait tôt, passait une grande houppelande de grosse étoffe éponge et il restait ainsi, jambes nues, en pantoufles, jusqu'au moment où il s'habillait pour sortir. C'était à ces heures matinales qu'on pouvait le voir. On sonnait à sa porte, qui s'ouvrait en face de celle du peintre Henner. Un moment après, le maître apparaissait dans sa houppelande et vous faisait entrer dans son atelier, non pas l'atelier où il exécutait ses grandes décorations et qui était à Neuilly, mais celui où, quelquefois, il prenait modèle, surtout l'hiver quand le grand atelier ne pouvait être chauffé suffisamment. C'est là aussi qu'il demeurait, car à cet atelier modeste étaient joints une chambre et un cabinet de toilette. Que d'hommes plus ou moins célèbres j'ai vus, le matin, dans cette demeure de la Place Pigalle : Bonnat, Henner J.-E. Blanche, Elie Delaunay, les frères Bouchor, Aman-Jean, Desboutin, et tant d'autres artistes ou littérateurs, français ou étrangers ! Combien de fois avons-nous souri en voyant l'ahurissement des étrangers que sa célébrité amenait Place Pigalle et qui avaient quelque peine à reconnaître, en cet homme à moitié nu et leur ouvrant lui-même sa porte le grand artiste qu'ils étaient venus voir ! On était quelquefois nombreux. Puvis de Chavannes, au beau milieu d'une conversation, disparaissait soudain, et on l'entendait bientôt s'ébrouer et s'éponger bruyamment ; puis il revenait tenir son rôle dans l'entretien jusqu'au moment où il disparaissait derechef pour achever sa toilette. L'on se séparait dès qu'il était prêt à sortir. Il se rendait alors à son atelier de travail, et s'arrêtait toujours chez la Princesse Cantacuzène, l'amie de toute sa vie et qui eut une si grande influence sur sa carrière et sur son génie. Tantôt, suivant son désir, elle l'accompagnait jusqu'à cet atelier de Neuilly (avenue du Château), tantôt il s'y rendait seul. C'est au gré de ces marches matinales, parfois aussi le soir, au retour, que se sont formulées dans son esprit la plupart de ses inspirations. Si l'on veut bien comprendre Puvis de Chavannes, il faut se rappeler cette rare mémoire dont j'ai parlé et qui lui faisait prendre le signallement d'un paysage, ainsi qu'il aimait à le répéter, comme un gendarme prend le vôtre sur un passeport. Une fois arrivé (toujours à pied) à l'atelier de Neuilly, il n'y était pour personne et il restait jusqu'au soir à travailler sans jamais être dérangé ; je dis bien sans jamais être dérangé, car personne ni de ses amis intimes ni de ses élèves n'aurait osé sonner à cette porte, sans avoir été convié. La concierge qui avait la garde de l'atelier, et qui y demeurait, avait été prévenue qu'elle serait congédiée sur l'heure si elle y faisait entrer quelqu'un sans autorisation. Il me raconta l'histoire suivante qui montre à quel point il tenait à cette consigne inflexible, qui évoquait un sou-

1. Ce portrait, légué à la Ville de Paris par Paul Baudouin, est exposé au Petit Palais.

venir ancien et mystérieux. « Un jour, me disait-il, que j'avais pour modèle une femme et son gosse, j'entends sonner à la grille qui séparait mon petit jardin de l'avenue du Château. On sonne tant et tant de fois qu'à la fin, agacé, je prie la concierge d'aller dire à l'intrus qu'il n'y a personne. Par l'angle d'une vitre, je pus voir d'une fenêtre donnant sur l'avenue la concierge parlementer, discuter avec un monsieur dont je ne pouvais reconnaître le visage. Tout à coup, je vis ce visiteur bousculer la concierge et se diriger rapidement vers la porte de mon atelier. L'ayant reconnu, je lui ouvris moi-même ma porte toute grande. Il entra vivement mais resta confus en voyant la femme et l'enfant qui posaient. Alors, il salua sans mot dire et se retira. » Jamais, ajoutait Puvis, « jamais nous ne nous sommes revus... »

L'atelier, grand rectangle de 17 à 18 mètres de long sur une douzaine de mètres de large, était éclairé d'en haut par deux fenêtres verticales, presque toujours recouvertes d'un rideau opaque, donnant sur un jardinet. Pendant de longues années, il n'eut pour ornement que le grand tableau du *Sommeil* (actuellement au musée de Lille) et cette simplicité, si bien dans le caractère de l'artiste, contrastait de façon frappante avec le luxe des ateliers environnants. Comme Puvis de Chavannes, sujet au vertige, n'avait jamais pu monter sur un échafaudage, il avait fait instal-



FIG. 2. — PAUL BAUDOUIN, DESSIN DE PUVIS DE CHAVANNES.
(A Mme Paul Baudouin.)

ler sous le plancher une longue trappe, grâce à laquelle il pouvait abaisser ou remonter ses grandes toiles au fur et à mesure des obligations de son travail. Il avait une méthode très particulière et ne se décidait à mettre sur le papier ses projets de décoration murale qu'après avoir gardé longtemps en lui, sans essayer de la traduire plastiquement, l'idée qui s'y était formée et qui s'y développait. Ce n'était que lorsque

cette idée lui avait semblé arrêtée tout à fait dans son esprit, qu'il éprouvait le besoin de la transcrire en peintre, soit en des croquis rapides, soit en ces multiples petites aquarelles qui sont pour nous si attachantes par leur vie, leur sentiment et leur spontanéité.

Après la mort du grand artiste, les héritiers m'ayant prié, avec mon ami Victor Koos, de mettre en ordre les toiles et les dessins de son atelier, — nous avons trouvé des centaines de dessins, de très petites aquarelles faites en vue des grandes toiles du Panthéon, de Marseille, d'Amiens, de Lyon et pour les *Femmes au bord de la Mer*, pour le *Pauvre Pêcheur*, pour *l'Enfant prodigue*, et nous étions, nous pourtant qui le connaissions, émus de constater avec quelle patience il savait poursuivre son idée, lors même qu'elle nous avait semblé résolue et belle, pour la rendre plus expressive, plus claire, en un mot plus géniale. Ainsi nous avons vu pour les *Femmes au bord de la mer* dix ou douze dessins, je ne me souviens plus au juste, où il y a d'abord deux femmes seulement, au lieu des trois qui apparaissent enfin. Pour le *Pauvre Pêcheur*, six ou sept dessins expriment d'une façon poignante la genèse de cette œuvre que Carrière regardait comme une des plus expressives de Puvis de Chavannes. Pour les peintures de l'escalier du Musée de Lyon, un grand nombre de ces petites aquarelles si expressives, si originales, jalonnent les différentes phases de cette œuvre magnifique. Il faisait de même pour chaque décoration nouvelle. L'esquisse ou plutôt la mise au point se trouvait là pour lui suffisamment exprimée. Je ne connais pas une esquisse achevée faite par Puvis de Chavannes avant l'exécution totale de son œuvre.

Son travail de décorateur se continuait par les études d'après le modèle. A ce moment, il éprouvait toujours une certaine appréhension : il fallait traduire dans le réel le rêve créé par son imagination. Mais une fois en route, il était pris par la nature et c'est alors qu'il exécutait ces beaux dessins qui ornent, pour la plus grande part, les plus importants musées de France. On remarquera que ces dessins sont presque tous de petites dimensions. C'était un de ses plus chers préceptes que l'on ne devait exécuter d'après nature que des dessins ne dépassant pas la grandeur d'une demi-feuille de papier Ingres, l'œil selon lui ne pouvant qu'à cette condition voir facilement et complètement l'ensemble du modèle.

Après avoir terminé tous ces dessins dont il pouvait avoir besoin, il commençait son carton à la grandeur d'exécution, Quelquefois, et surtout vers la fin de sa vie, il établissait sa composition directement sur la toile, je veux dire sur la toile définitive, celle qui devait être marouflée une fois peinte, ou bien sur un papier, ou canevas, qui lui servait à faire ensuite la mise aux carreaux sur cette toile-là.

Plusieurs des cartons de l'artiste furent exposés dans différents salons annuels ; ce sont des ouvrages très serrés, très étudiés, où toutes les valeurs sont exprimées.

C'est après tous ces préliminaires que Puvis de Chavannes commençait à peindre. Il n'employait, pour ses grandes décorations, et même pour ses tableaux et ses études que des toiles préparées au plâtre et à la colle, afin d'avoir cet aspect mat, qui, avec le beau métier de peintre qu'il possédait, donnait à ses décorations à peu près

l'aspect de la fresque. Certains morceaux, le groupe des *Pêcheurs* dans le panneau du Panthéon, l'*Enfance de sainte Geneviève*, par exemple, ne sont pas loin d'en donner l'illusion complète.

Je dois dire ici qu'il s'en est fallu bien peu que Puvis de Chavannes employât cette admirable technique. Voici exactement les faits :

En 1889, Castagnary, Directeur des Beaux-Arts, et fort perspicace, prit l'initiative hardie de commander deux décorations importantes qui fussent exécutées à fresque¹. Il nous fit appeler dans son cabinet, Puvis de Chavannes et moi, et nous dit en substance : « Tous les décorateurs et vous-même, M. Puvis de Chavannes, font des imitations de fresque, je ne vois pas pourquoi vous ne reviendriez pas au procédé primitif... » Castagnary commanda alors à Puvis de Chavannes la décoration de l'escalier du musée de Rouen, et à moi celle de l'escalier de la Bibliothèque dans la même ville. Il précisa : « Je désire que ces travaux soient exécutés à fresque, l'État prenant à sa charge les dépenses nécessaires : maçon appelé d'Italie, sable du Tibre, chaux de telle ou telle provenance. Je vous donne à tous les deux, ajouta-t-il, une mission qui vous permettra d'aller à Rome, à Florence pour étudier les procédés de ce métier délaissé en France ».

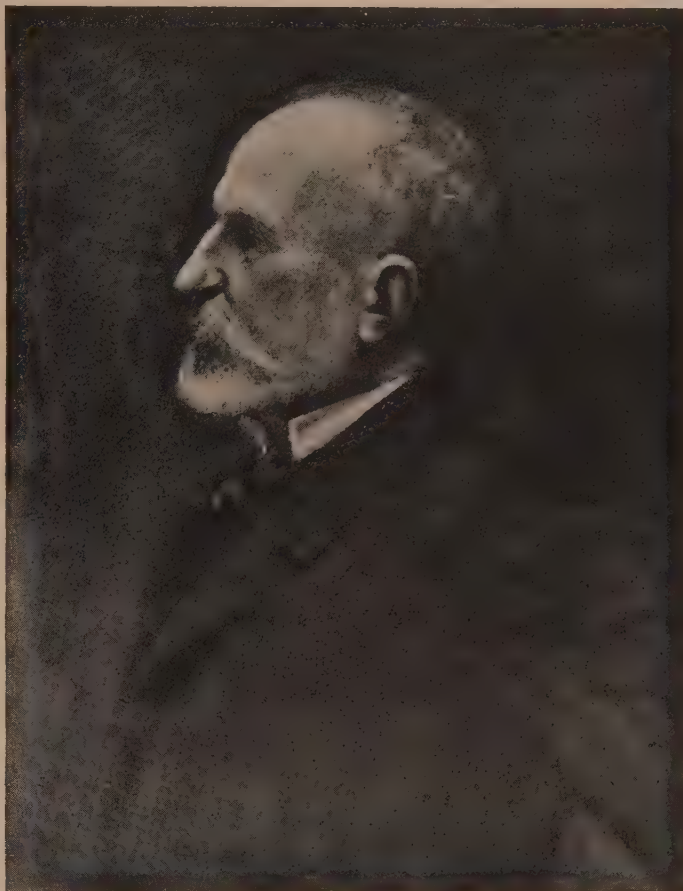


FIG. 3. — PUVIS DE CHAVANNES, PAR LUI-MÊME.
(Florence. Musée des Offices.)

Puvis de Chavannes était prêt à entreprendre ce voyage et joyeux de pressentir tout le parti qu'il pourrait tirer d'un métier tel. Malheureusement je tombai malade, il ne voulut pas partir seul, et lorsque, guéri, je lui demandai : « Eh bien, M. Puvis, quand partons-nous ? », il avait reçu de grosses commandes pour Boston et force lui fut de remettre le voyage à l'an suivant. Castagnary mourut, et le nouveau Directeur des Beaux-Arts nous conseilla d'exécuter ces commandes sur des toiles qui seraient marouflées : « la fresque, affirmait-il, étant impraticable dans nos climats ».

1. Initiative qui fut le point de départ du renouveau actuel.

Ce récit donnera aux artistes le regret que j'éprouve toujours de n'avoir pas vu Puvis de Chavannes pratiquer ce beau procédé par les admirables ressources duquel il aurait conféré à ses créations un prestige plus grand encore.

Revenons aux procédés ordinaires du maître. Pour la bonne conservation de ses toiles, il retirait de ses couleurs à l'huile toute la partie d'huile qu'il était possible de leur soustraire sans nuire à leur bonne adhérence. Pour cela, il les mettait sur du papier buvard. Nous savons tous que, dans la peinture à l'huile, l'élément dangereux, mais si commode, c'est l'huile, qui fait rancir les couleurs et qui les transforme, parfois, si complètement. Quant aux siccatifs, copal, vernis ou tout autre ingrédient, il n'en employait jamais. Avant de commencer à peindre il préparait en grande quantité ses tons principaux, les tons « mères » ; il les conservait en les mettant dans des assiettes creuses qu'il immergeait dans un grand bassin rempli d'eau. Il gardait ces témoins jusqu'à la fin de son travail.

La dernière phase de son œuvre était la plus rapide, sauf quelques exceptions où, dans un panneau, telle ou telle figure ne *venait* pas comme il eût voulu. Alors il s'acharnait, et, souvent, cette partie de son œuvre devenait la plus suggestive. Puvis de Chavannes qui, dans sa vie journalière, avait un ordre très ordinaire, témoignait au contraire, dans son travail, d'une discipline extrême, d'une méthode inflexible, qu'il a toujours su inculquer à ses élèves.

J'ai chez moi une petite armoire qui était à son atelier de Neuilly, et dans laquelle il serrait les brosses, couleurs, étoffes ; en un mot, tout ce dont il pouvait avoir besoin journallement. Sur le battant de la porte sont inscrites des dates qui dénotent quelle précision il apportait dans tout ce qui touchait son travail. On y lit :

« Charles Martel commencé le 5 août 73. — 1^{er} janvier, mis en place sur la grande toile. — Commencé à peindre le 20 sept. à midi, fini le 30 novembre. — Re-commencé et fini pour la deuxième fois, le 1^{er} janvier 1874. — Le 12 février 1875 terminé les *Pêcheurs* (tableau qui, bien longtemps, a été accroché dans son atelier de la place Pigalle). — Commencé à peindre le milieu de la Sorbonne le 20 novembre 1887. »

Malheureusement, beaucoup de dates sont effacées, et ce memento écrit par lui est donc incomplet.

C'est dans ce grand atelier de Neuilly qu'il fallait voir Pierre Puvis de Chavannes. Grand, l'allure militaire, le teint coloré, les yeux petits, mais très vifs et qu'il clignait fréquemment, (même on le voyait quelquefois loucher, lorsqu'il était préoccupé), il était timide à l'extrême, d'une bienveillance exquise, et pour me servir d'une expression qu'il employait souvent, *bon comme le bon pain* ; la générosité étant chez lui infatigable.

Bourguignon par sa famille, on peut dire qu'il le resta de tempérament toute sa vie, mangeant beaucoup, buvant sec.

Il admirait du point de vue esthétique toutes les manifestations de la force physique. Durant les époques troublées où des patrouilles sillonnaient la rue, il se re-

tournait toujours pour regarder attentivement les groupes de gardes municipaux passant à cheval, casque brillant sur la tête, enveloppés dans leur grand manteau sombre. Au commencement de l'affaire Dreyfus il fut nettement, voire passionnément anti-dreyfusard. Je me souviens d'un jour où Ary Renan, Monténard, Sandoz et moi, nous dînions avec le maître. Monténard mit malheureusement la conversation sur cette affaire, et, au bout d'un moment de discussion ardente, j'entends encore Puvis de Chavannes, tout excité, dire à Ary, qui était d'une opinion tout à fait opposée, et qui soutenait celle-ci avec son esprit habituel : « Ary, si j'étais ministre de la guerre, je t'enverrais faire du paysage à Nouméa... » Le suicide du colonel Henry fut pour Puvis de Chavannes un coup très sensible. Il en fut bouleversé et il ne parla plus jamais de cette histoire. S'il fallait lui accoler une étiquette politique, sans doute faudrait-il dire qu'il était ce que l'on appelle « réactionnaire », mais la politique, sans aucun doute, ne l'intéressait pas. Epris d'ordre et d'équilibre dans son art, il était naturellement fidèle aux traditions de sa famille et de son pays. Et il possédait un instinct de justice si profond qu'on put l'entendre dire, dans son langage coloré, un jour où l'on parlait devant lui de l'impôt sur le revenu : « Mais je ne demande pas mieux qu'on me saigne un peu ! »



FIG. 4. — MME PUVIS DE CHAVANNES, PAR PUVIS DE CHAVANNES.
(Musée de Lyon.)

Au moment où la célébrité de Puvis de Chavannes s'affermissait, une revue étrangère lui ayant demandé un de ses portraits pour le publier, il pria trois de ses

élèves, dont j'étais, de faire un croquis d'après lui. Les dessins terminés, et je me souviens que tous les trois étaient suffisamment ressemblants, le maître, nous le vîmes bien, ne se reconnaissait qu'imparfaitement. Il prit cependant celui qui lui semblait le moins mauvais, mais, après réflexion, le soir, il fit d'après lui-même, de mémoire, ou peut-être à l'aide de deux glaces, un profil qu'il envoya à un journal parisien (la *Liberté*, je crois) et qui fut reproduit. Je vois encore Elie Delaunay venant faire visite à Puvis de Chavannes et trouvant le numéro du journal sur la table : « mais Pierre, lui dit-il, tu n'es pas du tout ressemblant, tu n'as pas le nez long et fin comme cela ! » Et avec le bout de son cigare il lui ajouta un bon morceau de nez. Puvis était furieux, et nous comprîmes ce jour-là, qu'il se voyait non comme il était, mais comme il avait été beaucoup plus jeune... Sachant qu'une des légendes plus ou moins fantaisistes concernant le maître donne les trois croquis faits par ses élèves comme les éléments du portrait que possèdent les Offices (un profil que Puvis de Chavannes fit plus tard à Neuilly), j'ai le devoir de certifier qu'Ary Renan, A. Sandoz, et moi-même nous sommes aussi étrangers au portrait de Florence qu'au profil publié par la *Liberté*.

L'on reste confondu quand on se représente que Puvis de Chavannes, si peu voyageur, et qui ne faisait pour ainsi dire jamais d'étude d'après nature, a pu cependant exprimer dans ses paysages, et magnifiquement, la vie, le caractère, la poésie de telle contrée que son inspiration lui avait fait choisir. Sans se rappeler, je le répète, la mémoire vraiment exceptionnelle du maître, on s'expliquerait difficilement ce petit nombre d'études de paysages d'après nature. Lui, qui fut à coup sûr un *grand paysagiste*, il n'avait, je crois, dans son atelier que trois études directes : l'une, d'après l'ancienne place de la Roquette où l'on guillotina jadis, une autre du moulin de la Galette et une troisième dont j'ai perdu le souvenir.

Ses grandes compositions d'Amiens, et particulièrement le « *Ludus pro Patria* », expriment avec une vérité frappante l'entière personnalité de ce pays avec ces petits canaux, ces tourbières, ces îlots cultivés qui lui donnent un aspect tellement original. Or, Puvis de Chavannes ne l'avait jamais traversé que trois ou quatre fois en chemin de fer.

Ses grands paysages des environs de Paris, dans l'*Enfance de sainte Geneviève*, qui font penser à Corot, ne sont-ils pas, eux aussi, des expressions poétiques de la plus saisissante vérité. Comme voilà bien les ciels et l'ambiance même de l'Ile de France ! Il avait, au surplus, le don de traduire les pays qu'il n'avait jamais vus, témoin, dans la *Vision antique* du musée de Lyon, ce paysage grec, si beau, si évocateur. Jamais Puvis n'avait vu la Grèce. Et ce paysage d'*Inter artes et naturam*, dans l'escalier du musée de Rouen ! Tout bon Rouennais est ému de voir, si noblement résumées en cette grande toile, les beautés caractéristiques de sa province. L'essentiel de cette admirable boucle de la Seine est exprimé là.

On pourrait multiplier les exemples et, lorsqu'on songe aux grandes surfaces murales couvertes par Puvis de Chavannes, on est étonné de tant de labeur. Mais ce

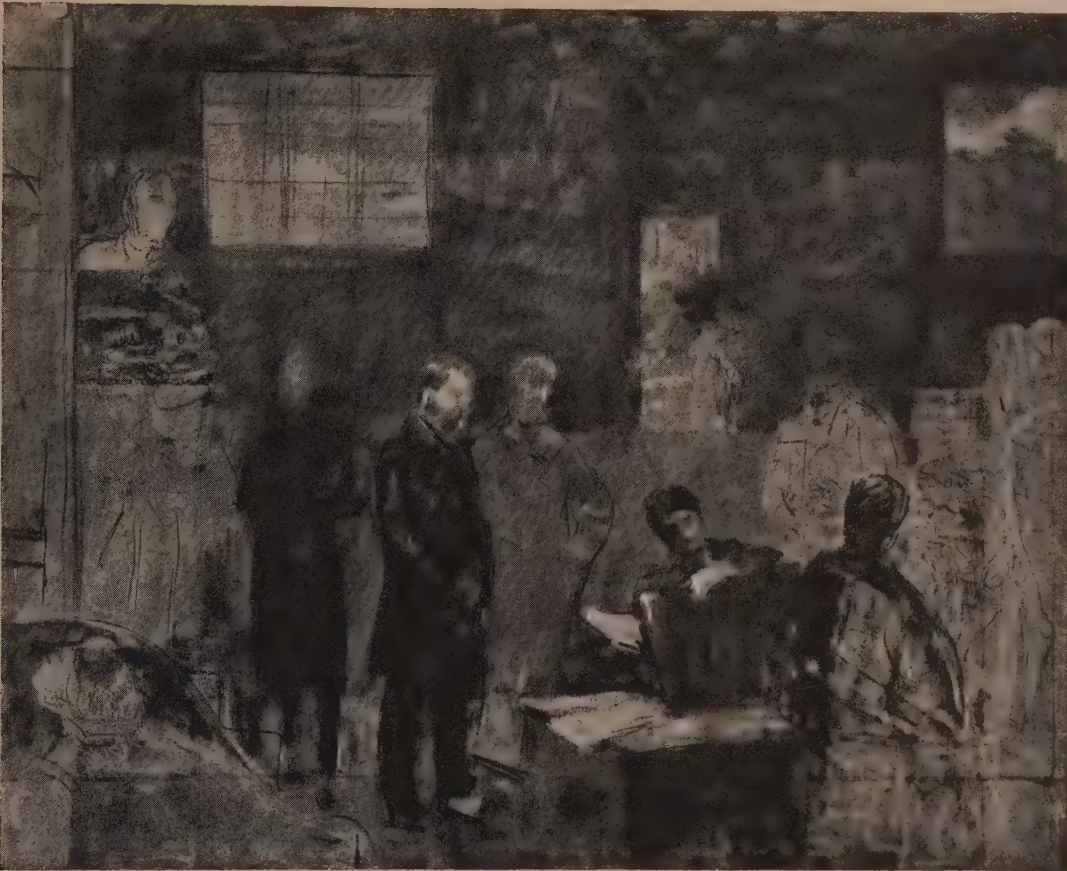


FIG. 5. — L'ATELIER DE PUVIS DE CHAVANNES, ESQUISSE PAR PUVIS DE CHAVANNES.
(A Mme Paul Baudouin.)

grand artiste était si bien servi par sa méthode rigoureuse, que jamais on ne l'a vu demander un sursis pour livrer un ouvrage. Il tenait toujours sa promesse à la date fixée. En rangeant son atelier, après sa disparition, nous fûmes dans l'admiration, Victor Koos et moi, pourtant familiers du maître, de cet ordre impeccable où se trouvait tout ce qui intéressait son travail quotidien. Travail à part, il n'avait de rigueur à l'égard de rien. Confiant autant que généreux je ne l'ai jamais vu regarder la facture qu'on lui présentait : il payait et c'était tout.

Il avait une large aisance, et, dans le dernier tiers de sa vie, il gagna d'assez grosses sommes, mais, étant donné sa générosité et les dépenses que lui coûtait la pratique de son art, je ne crois pas qu'il se soit jamais enrichi ; je penserais plutôt le contraire.

Un souvenir me revient, entre cent, qui montre que rien ne comptait pour lui en dehors de son art. Comme nous sortions, un matin, de l'atelier de la place Pigalle, le concierge lui remit une lettre. Il l'ouvrit, la lut et me dit : « Eh bien, Baudouin, voici mon notaire qui m'annonce que je viens de perdre 90.000 francs ». Puis il conti-

nua la conversation comme à son ordinaire. Il me souvient aussi d'un dîner d'atelier offert à nos deux maîtres : Elie Delaunay et Puvis de Chavannes, (il y avait comme invités Gustave Moreau et Toulmouche, ami de Delaunay). Au dessert, Toulmouche s'adressant à Chavannes : « Dis donc, Pierre, fit-il, tu sais que Bouguereau en est à son troisième million ! » « Ah ! » répondit Chavannes, et, un moment après, un peu mélancolique : « Eh bien, moi, j'en suis à mon premier, mais c'est à le dépenser ».

Ces soirées passées avec mon cher maître sont restées pour moi des heures lumineuses, à la faveur desquelles je vois revivre cet homme si simple, si accueillant et qui oubliait dans la bonté de cet accueil les luttes âpres et dures de la plus grande partie de sa vie. Car il ne connut le succès que fort tard, s'il le connut complet.

Il aimait beaucoup à être reconduit jusque chez lui, et l'on était heureux, après le dîner, de l'accompagner jusqu'à la place Pigalle. Une fois rentré et seul, il allumait une pipe (il ne fumait jamais dans la journée) et en tirait des bouffées tout en traçant, debout devant la haute table de l'atelier, ces innombrables caricatures qui font une note si originale dans son œuvre : presque toujours inspirées par des personnages rencontrés ou des scènes vues dans la journée même. Il écrivait aussi, parfois, quelques lettres ; puis, se mettait au lit et dormait comme un juste. Grand mangeur, mais ne faisant qu'un repas par jour, Puvis de Chavannes avait parfois, et subitement, de violents malaises, mais il n'appelait jamais de médecin. C'était un pharmacien voisin qui le soignait. Je me rappelle qu'un dimanche matin je trouvai mon maître couché : « Baudouin, ça ne va pas, me dit-il. Voulez-vous avoir la bonté de dire au concierge qu'on ne laisse monter personne. Puis vous voudrez bien aller jusque chez le pharmacien au coin de la rue Laval et vous lui demanderez de ma part quelque chose de fameux pour me faire transpirer. Il me connaît bien et il vous donnera ce qu'il faut ». — « Mais si vous voyiez votre Docteur, M. Puvis. » — « Non, non, allez mon brave Baudouin, je vous répète qu'il me connaît bien. » On me donna du Jaborandi, que je devais lui administrer en trois tasses. Quelques minutes après la première tasse, tout alla bien quant à la transpiration et à la salivation, mais à la seconde il devint cramois ; la sueur ruisselait sur sa figure et sur son corps, et la salivation devint tellement abondante que j'en fus fort inquiet, ne sachant que faire et ne pouvant le décider à voir un médecin. Heureusement peu à peu tout rentra dans l'ordre. Une heure après, le maître sortait.

D'une distinction de gentilhomme, il avait toutefois au fond de lui une simplicité paysanne dont son esprit et son caractère étaient tout imprégnés et qui est pour beaucoup dans ce naturel et cette clarté que reflète toute son œuvre.

Revenons un peu à Neuilly. Son œuvre achevée, Puvis de Chavannes, convoquait quelques critiques, des amis, des élèves. Ses invitations étaient faites par petits paquets, le matin, l'après-midi. Les plus favorisés étaient priés de venir vers la fin de l'après-midi et le grand Patron, comme nous l'appelions, les emmenait alors dîner chez Brébant, chez Foyot ou dans quelque autre bon restaurant. Toujours nous allions à pied, et il y a loin de l'avenue du Château à Neuilly chez Foyot, près du

Luxembourg. C'était pour Puvis le vrai moment de repos, ces heures du soir. Il aimait à raconter des histoires, et les mots expressifs ne lui faisaient pas peur. Cette détente, en toute liberté, parmi ceux dont il se sentait aimé, il en prolongeait la durée autant qu'il le pouvait. Nous étions toujours les derniers à quitter le restaurant.

Il était d'une exactitude militaire en toutes choses. Donnait-il un rendez-vous à six heures, qu'il était déjà là à cinq heures et demie. Et il n'aimait point qu'on le fit attendre. Sa nervosité et sa sensibilité étaient extraordinaires. La première fois que j'eus l'honneur d'être invité à Neuilly avec Ary Renan et A. Sandoz, nous étions seuls convoqués : le tableau décoratif qu'il venait d'achever, c'était : *Les femmes au bord de la mer* (aujourd'hui au Musée de Boston). L'on imagine facilement l'enthousiasme de ces trois jeunes gens et tout ce qu'ils purent dire au Maître. Comme nous sortions avec lui, je remarquai que le bout de ses doigts était couvert de sang et je lui demandai s'il s'était blessé. « Mon cher enfant, me répondit-il, quand je fais voir ma peinture, il me semble que je me montre tout nu devant les gens, et, sans y penser, je m'arrache autour des doigts des petits morceaux de chair ». Une autre fois, en sortant de chez lui, Place Pigalle, il m'emmena chez Durand-Ruel voir quelques-unes de ses œuvres qui y étaient exposées. Durand-Ruel lui dit : « Vous savez, vous avez, ce matin, un bon article dans l'*Événement*. » En sortant, Puvis de Chavannes acheta le journal et lut quelques lignes de cet article, dans lequel je ne me rappelle plus quel critique mêlait à ses éloges force réserves. Aussitôt, furieux, Puvis déchira le journal en tout petits morceaux en disant : « Le cochon ! Appeler cela un bel article ! Où y a-t-il une bouche d'égout, je veux l'y jeter ! »

Pour comprendre cette exaspération, il faut se reporter à ce long période de sa vie pendant lequel le grand artiste ne pouvait entrer dans telle salle où il avait exposé ses œuvres sans s'entendre outrager. « Il faut avoir de l'estomac, » disait-il. C'est grâce à une volonté tenace, farouche, qu'il put résister à l'injure. Certes, il avait des amis qui le défendaient ardemment. Encore fallait-il avoir la manière. Rien ne lui était plus pénible que de s'entendre dire : « Ah ! mon cher Maître, j'ai rompu hier bien des



FIG. 6. — TÊTE DE FEMME, SANGUINE PAR PUVIS DE CHAVANNES.
(A M^{me} Paul Baudouin.)

lances en votre faveur » ! Cet homme à l'allure fière et timide et dont l'œuvre imposait respect, souffrait de sentir trop de déférence chez ceux qui l'admiraient de tout leur cœur. Son besoin d'amitié, voire de tendresse, s'attestait parfois d'une manière bien inattendue. Il me souvient qu'un matin où le peintre Lerolle et moi nous étions seuls avec lui, comme Lerolle racontait une histoire assez drôle, tout en gardant à l'égard du Maître une attitude fort réservée, M. Puvis, qui était en train de s'éponger, se tournant tout à coup vers Lerolle, s'écria : « Mais tutoie-moi donc, animal ! »

Ceux qui ne l'ont connu que dans les réunions officielles, jurys ou autres cérémonies, ne connaissent Puvis de Chavannes que bien imparfaitement. Sa célébrité, sa famille, les différentes commissions dont il faisait partie, ses relations, l'obligeaient à des sorties fréquentes le soir, et même le jour. (Il avait réservé le jeudi pour les sorties de jour.) Mais il ne trouvait l'équilibre et le bonheur que dans son travail. En dehors de cette existence régulière qui le menait le matin de la Place Pigalle à Neuilly, il n'était nulle part dans son élément. En voyage il était terrible : « Comment peut-on déjeuner ! » s'écriait-il, par exemple ; (nous avons vu qu'il ne connaissait que le dîner). Le soleil était trop chaud ou bien les mouches trop méchantes, que sais-je ? Nerveux, bougonnant, il ne redevenait lui-même qu'au retour, quand enfin il se revoyait chez lui. Son neveu m'a raconté ces réunions de famille où l'artiste ne pouvait se dispenser de se rendre une fois l'an environ. Le jour de son arrivée, cela allait à peu près, mais dès le lendemain, il errait dans le château familial de pièce en pièce, comme une âme en peine ; il avait l'air le plus malheureux, incapable de s'intéresser à quoi que ce fût. Ces trois ou quatre jours lui semblaient interminables. Il ne retrouvait sa gaieté et sa bonne humeur que le jour du départ. Serrant les mains à ses neveux et à ses nièces, il leur disait alors joyeusement : « Il faudra recommencer souvent ces réunions de famille ! » Et il filait comme un lapin.

Cet homme, avec sa santé robuste et cette puissance de vie bien bourguignonne, semblait bâti pour vivre cent ans. Peut-être son appétit a-t-il eu sur sa santé une répercussion funeste.

J'ai été témoin bien des fois de repas pantagruéliques que je ne pouvais comprendre. Je me rappelle un certain banquet qui lui fut offert à Amiens, après qu'il eût été remédié à la grande déchirure qui s'était faite tout d'un coup dans l'un de ses panneaux du Musée, *Le Travail*, par suite de l'affaissement d'une partie du mur. (Chavannes, qui ne pouvait marcher sur un échafaudage, m'avait prié de faire le raccord nécessaire. Une fois le mur réparé, les deux morceaux de la composition avaient été démarouflés, puis reportés sur une autre toile, enfin remis à leur place. Il y avait à peindre les deux ou trois centimètres de toile blanche que la lacune mesurait dans sa largeur, lacune qui se présentait en diagonale depuis le haut jusqu'en bas. Une figure entre autres me donnait de l'inquiétude. Quand j'y arrivai, j'entendis mon cher maître, qui se promenait sur le palier en battant la semelle, car il gelait ferme, me crier : « Allez-y, Baudouin, mettez le ton local et ce n'est pas ces quelques centimètres qui changeront quoi que ce soit ! »)

Le banquet était présidé par M. Lozé, alors préfet d'Amiens, depuis, préfet de police et plus tard Président du Sénat. Y assistaient : Jules Verne, l'auteur des Voyages Extraordinaires, l'ambassadeur de Hollande à Paris, et beaucoup d'autres notabilités. Ce fut magnifique et servi avec une abondance extrême. Puvis de Chavannes fit honneur à tous les plats, à tous les vins. L'on nous conduisit ensuite à la gare, à l'heure du train de Paris. Comme nous venions de descendre du train, deux heures après, le maître me dit, la main sur la porte d'un café-restaurant, près de la gare : « Baudouin, si nous allions manger une choucroute garnie ? » Une autre fois où il était à Versailles avec Mme Puvis de Chavannes, il m'avait invité à venir dîner à l'Hôtel des Réservoirs. Le dîner fut plantureux. Le café pris, Puvis, après avoir bu lentement une demi-bouteille de vin de Bordeaux auquel il ajoutait du sucre, selon son habitude, appela soudain le garçon : « Apportez-nous, lui dit-il, un bon plat de pommes de terre soufflées. » Tout le plat (une des renommées de l'hôtel) fut mangé par lui tout seul.

Avoir sa *journée libre*, c'était, pour Puvis de Chavannes, l'essentiel. Il subordonnait à l'économie et à la régularité de son travail les exigences de la vie physique. Dès qu'il s'agissait d'une œuvre à mener à bien, il était aussi dur pour lui-même — pour sa santé et son bien-être — qu'envers les disciples qu'il appelait à l'aide. Ceux qui ont travaillé pour lui en gardent le souvenir. Peut-être l'aimaient-ils d'autant plus qu'il exigeait d'eux davantage, tant ils sentaient que son énergie et son endurance étaient en fonction de son génie.

Quand j'essaie d'évoquer certains aspects de la vie de mon maître, je ne puis laisser dans l'ombre sa collaboratrice, mieux, son inspiratrice, cette femme admirable qui fut pour lui comme une fée tutélaire, la princesse Cantacuzène de qui la noblesse d'âme et de caractère ne saurait s'oublier. Il n'est que juste de l'associer à la gloire de Puvis de Chavannes. Ceux qui ont eu le bonheur de la connaître gardent d'elle un souvenir profond. Dans sa vieillesse même, elle avait conservé une beauté délicate et charmante. Sa bonté n'avait d'égale que son énergie. Ayant voué sa vie à Puvis, passionnée pour tout ce qu'il créait, elle sut toujours cependant respec-



FIG. 7. — CONCIERGE, CARICATURE PAR PUVIS DE CHAVANNES.
(A M. Claude Roger-Marx.)

ter cette liberté à laquelle l'artiste tenait tant. Presque toujours elle l'accompagnait vers Neuilly et elle le fit jusqu'aux dernières limites de ses forces. Malade, elle garda la chambre de longs mois. Je me rappelle à ce propos un mot de Cazin : « On va la voir pour la consoler, dit-il, et c'est elle qui vous console ».

Pendant qu'elle agonisait, j'étais seul chez mon maître. Lorsqu'elle se fut éteinte, Chavannes, sortant de la chambre, me dit en me prenant par la main : « Venez la voir, elle est comme à vingt ans ! » En effet, l'approche de la mort avait transfiguré ses beaux traits, et je la voyais plus jeune que je ne l'avais jamais connue.

Au moment de l'inhumation de Mme Puvis de Chavannes, un de mes camarades me dit : « Mon brave vieux, ton patron en a dans l'aile ! » En effet, moins de trois mois après, c'était à lui de disparaître. Le jour de la mort de sa femme, il n'avait pas voulu dîner chez lui et il m'avait emmené dans un restaurant voisin. Là il me dit : « Mon brave Baudouin, vous savez que je suis, moi aussi, bien malade, j'ai des lésions à l'estomac ». Souffrait-il déjà ? Comme il était très dur pour lui-même, je ne saurais le dire. Il reprit tout de suite sa vie de travail. Il exécutait alors ses derniers panneaux du Panthéon : *Sainte Geneviève ravitaillant Paris*. Peu après je partis pour la campagne, non sans inquiétude. Vers la fin de septembre, je reçus la lettre suivante :

« J'ai bien souvent voulu vous écrire et puis le courage m'a manqué, je dirais presque la force, car, depuis quelque temps, toute nourriture est devenue pour moi un tel objet d'horreur que je ne vis plus que de lait, et je le déteste. Vous voyez d'ici quels bras et quelles jambes cela me fait ! On ne passe pas impunément par où j'ai passé. Et ce Panthéon qu'il faut finir ! Heureusement, la composition est faite, la frise au fusain sur la toile, et avec du sang-froid j'en viendrai à bout, mais ce sera bien tout. Je ne vois âme qui vive, mes souvenirs me suffisent. Rien n'est changé et ne sera changé à l'appartement, il n'y manquera que l'être cher que je vois partout. Dès que pour moi les choses iront moins mal, je vous le dirai. En attendant, chers et bons amis, dans le passé, dans le présent et dans l'avenir, de tout mon cœur à vous. »

Peu après, une carte brève me demandait quand je rentrerais à Paris. Le même jour, une lettre d'Ary Renan, très inquiétante, me priait de revenir. Le lendemain j'étais auprès de mon maître. Je fus frappé de l'altération de son visage. Il était en train de terminer le dernier panneau du Panthéon, aidé par son ami et élève Victor Koos. Je revins plusieurs fois à l'atelier. J'étais là le jour qu'il le quitta pour n'y plus rentrer jamais. En sortant, il me dit : « maintenant, je puis m'en aller, *j'ai fini* ». Très fatigué, très affaibli il ne voulut pourtant pas prendre de voiture pour rentrer chez lui. Nous nous assîmes sur un banc du boulevard Bineau pour attendre le tramway qui allait nous déposer à sa porte. Comme il n'avait jamais voulu entrer dans un ascenseur, la montée des trois étages fut effrayante.

Pendant les douze à quinze jours que dura sa maladie, il ne s'alita à peu près jamais. Je lui faisais de longues visites quotidiennes. Comme je lui proposais une fois de venir coucher dans une chambre près de la sienne, il ne voulut absolument pas que



FIG. 8. — PAUL BAUDOUIN A SON ÉCOLE DE FRESQUE.

(Photo G.-L. Manuel Frères.)

je pris cette peine. Il nous défendit de prévenir sa famille. Cependant, il n'avait près de lui qu'une ancienne bonne de Mme Cantacuzène, fort dévouée mais incapable. Un jour enfin, le docteur Dupré (jeune médecin qui le soignait admirablement) m'ayant dit qu'il n'y avait aucun espoir de guérison et que sa fin pouvait être prochaine, je décidai de coucher chez lui à son insu. Je le quittai à plus de midi, comme il se mettait au lit, après la consultation du docteur, lequel lui avait donné le change sur la nature de sa maladie : « Eh bien, dit-il, vous savez, Baudouin, c'est bel et bien une bonne fièvre typhoïde que j'ai » ! Obligé de rentrer chez moi, je ne pus revenir que vers quatre heures. Quel fut mon étonnement de le trouver dans un état d'excitation extrême ! Quelqu'un priait, agenouillé près de son lit, à qui je dus demander de s'éloigner. Peu à peu je parvins à le calmer en lui parlant doucement, en lui tenant les mains. J'envoyai chercher un prêtre, connaissant bien les sentiments de mon Maître, puis je fis prévenir sa famille. Bientôt il entra en agonie. Ce fut très rapide. Il s'éteignit vers six heures, après avoir reçu l'Extrême-Onction.

Très peu d'instants après sa mort, deux de ses parents arrivaient. A ce moment,

il y avait là le prêtre, Victor Koos qui venait d'arriver, comme tous les soirs, pour rendre compte de son travail de la journée, la bonne, la personne que j'avais trouvée agenouillée auprès du lit, Ephrussi et moi. J'ai toujours pensé, sans que jamais il m'eût rien dit à ce sujet, que, par une pudeur qui était de sa nature, il eût voulu mourir seul et épargner à ses amis de pénibles moments. En écrivant cela, je pense à sa grande modestie, à son extrême dureté pour lui-même, lesquelles concordent si bien à cette pudeur dont on pourrait citer maints autres témoignages. Par exemple, jamais Puvis n'aurait osé léguer de ses œuvres au Louvre ou à quelque musée de France. Sans le don spontané, et si généreux, de son neveu et exécuteur testamentaire, rien n'eût été réservé pour son pays. Mme Puvis de Chavannes, seule, a donné par testament au musée de Lyon son portrait, un des plus beaux du siècle. Comme un jour, peu de temps avant qu'elle s'alîtât, elle me faisait part de son intention, je ne pus m'empêcher de m'écrier : « mais Madame, ce portrait doit aller au Louvre » ! Et j'insistai autant que je pus. « Il fera ce qu'il voudra après moi », finit-elle par me dire... Mais le musée de Lyon possède ce chef-d'œuvre et le gardera. Certes, Puvis de Chavannes avait conscience de sa valeur, mais sa timidité, sa simplicité, qui faisaient si bien partie de sa nature n'avaient de pareils que sa générosité et ce détachement presque absolu de ses intérêts personnels.

Si Puvis de Chavannes, malgré le prestige que lui avait conquis son génie, n'a pas laissé après lui une école, c'est-à-dire des élèves qui, tout en gardant, chacun, ses tendances, auraient mis en commun les principes du maître, cela tient, je crois, à ce que Puvis de Chavannes, outre qu'il était absorbé par ses travaux, n'était pas né éducateur. C'est un rôle où il eût été paralysé par sa sensibilité et par sa timidité. Et, pourtant, combien ont mis à profit certains propos de lui dont tout était à retenir. D'aucuns l'ont traité de *bénisseur* : quelle injustice ! Bonté, extrême bonté et volonté aussi de se mettre à la place de celui qu'il critiquait. Je l'ai vu, à l'atelier, corrigeant un élève qui dessinait d'après un plâtre. Il lui dit, après un moment d'attention : « écoutez je ne vois pas très bien en ce moment ce qui manque à votre dessin, revenez à deux heures, nous verrons cela ensemble ». Il s'exprimait en phrases brèves, souvent lapidaires : c'étaient des traits lumineux qui vous pénétraient, vous réconfortaient, vous ouvraient des horizons.

Quand il disait « qu'il fallait avoir de l'estomac ! », il se rappelait combien cruellement il avait souffert de l'incompréhension et des moqueries non seulement du public, mais de beaucoup de ses confrères. Pour rien au monde il n'eût voulu faire aux autres la moindre blessure. Il avait parfois, au gré de sa sensibilité, des emballements qui surprenaient, mais qui passaient aussi vite qu'ils étaient venus.

Bien que n'ayant pas créé ce que l'on appelle une *école*, Puvis de Chavannes eut un atelier d'élèves ; atelier formé par Elie Delaunay, lequel avait conseillé à ses élèves d'aller prier Chavannes de venir corriger à tour de rôle avec lui. Delaunay s'étant retiré peu après, Puvis de Chavannes resta seul. Ses élèves, ou ceux qu'il considérait comme tels, ont leurs noms inscrits par lui-même dans l'esquisse que je pos-



FIG. 9. — PAUL BAUDOUIN DANS SON ATELIER (8, rue Vavin).

(A gauche, le portrait de Puvis par lui-même, aujourd'hui au Petit Palais; à droite de la glace, de bas en haut : Jules Michelet par Couture, sanguine par Puvis, étude de mer par Ary Renan.)

sède, et où nous sommes tous reconnaissables, d'un tableau qu'il avait projeté : Auguste Flameng, peintre de marines, Henri Daras, décorateur religieux, Montebard, peintre du Midi, Dezaunay, peintre breton, Clémencin du Maine, peintre nantais, A. Sandoz qui s'est spécialisé dans les dessins de mode, Ary Renan, fils d'Ernest Renan, et moi. L'un de ses préférés était Ary Renan de qui le talent s'apparentait plutôt à Gustave Moreau. Ary dont le caractère un peu mystérieux et plutôt fantaisiste tenait beaucoup à son état de santé (on sait qu'il mourut jeune) avait parfois pour notre cher maître des attentions aussi délicates qu'inattendues et qui le touchaient profondément. Pourtant il lui arrivait de rester des mois sans donner signe de vie. Il me souvient de certaines colères de M. Puvis, quand je prononçais alors le nom d'Ary : « Baudouin, ne prononcez plus le nom de ce garçon, je ne le connais plus, il est pour moi comme s'il n'existait plus ! ». Mais lorsque l'enfant prodige sonnait de nouveau à sa porte, deux minutes après il l'avait dans les bras, il l'appelait son brave Ary, son cher enfant, et, dans son bonheur de le revoir, il oubliait ses imprécations de la veille. Je me rappelle encore un matin, quand le peintre Desboutin, après lui avoir, d'une voix tonitruante, débité une longue tirade où il le comparait au

plus grand d'entre les grands, se leva, puis sortit en rajustant sur sa tête son vieux feutre italien. Alors, ayant fermé la porte, Puvis de Chavannes revint vers nous en nous disant d'une voix convaincue : « Quel brave homme que ce Desboutin ! »

Combien de traits de sa bonté, de sa générosité, l'on pourrait rappeler ! Une fois que je venais de lui parler par hasard d'un de ces ouvriers du port de Rouen qu'on appelle *Soleil* et que j'avais employé comme modèle, il me dit brusquement : « Je veux lui envoyer quelque chose à ce brave Soleil, donnez-moi son adresse ». Et comme je ne l'avais plus, je dus lui donner celle de mon ami Manchon qui faisait quelquefois, lui aussi, poser cet ouvrier. Il lui envoya un chèque, avec une bonne lettre que mon ami conserve pieusement.

Cher maître, cher grand homme, et je veux dire aussi cher « grand enfant », vous qui malgré tous les honneurs qui ont couronné la fin de votre vie, êtes resté tellement simple, je n'ai eu le moindre désir, croyez-le, de commenter votre œuvre après tant de critiques et d'artistes éminents, pardonnez-moi si j'ai seulement voulu soulever quelque peu le voile qui cachait à tous votre vie journalière, et vous montrer dans votre naturel.

Le naturel ! Comme il l'a aimé !... « Je compte sur vous, m'écrivait-il un jour, pour contribuer à introduire le naturel dans un art qui, sous le prétexte d'élévation, a trop dédaigné l'intimité. Quoique je n'aie jamais été grand coureur de musées, ni grand regardeur d'anciens tableaux, j'ai pourtant eu plus d'une fois l'occasion de remarquer, par exemple, que le gigantesque Rubens fut le plus humain des hommes, même dans ses œuvres en apparence les plus pompeuses. Le ménage de Jupiter et de Junon que l'on retrouve au fond de tous ses Olympes, est un prodige d'observation, comme intimité, familiarité de gestes, mais les trois quarts des gens n'y voient que du « rouge ».

Dans toutes les compositions de Puvis de Chavannes, on trouve toujours cette simplicité, ce naturel, si conformes à sa propre nature et qui font son œuvre si claire, si intelligible, en un mot si *française*.

Avant la guerre, nous nous réunissions tous les mois, ses élèves, ses amis, et c'était un bonheur que de le faire revivre ainsi dans notre intimité. Nous sentions alors quelle place il avait occupée et occupait toujours dans notre vie et que le meilleur de nous, cet indéfinissable qui fait que la vie, parfois, semble mériter d'être vécue, c'était à lui, surtout, que nous le devons.

Paul BAUDOUIN.



PAUL DUKAS

Tous les dévots d'une musique savante et précieuse, difficile et hautaine, mais pleine de force généreuse, ont pleuré la mort récente d'un grand musicien français, Paul Dukas, qui s'est éteint à Paris, le 18 mai 1935, âgé de soixante-dix ans. La *Gazette des Beaux-Arts* se doit un peu plus que de joindre ses regrets à ceux des admirateurs de l'*Apprenti sorcier*, d'*Ariane et Barbe-Bleue* ou de la *Péri*, Paul Dukas fut un de ses collaborateurs qui lui ont fait le plus d'honneur. Sa chronique musicale, ses articles sur la messe en *si mineur* de J.-S. Bach, sur Fidelio, sur Tannhaeuser, les Maîtres chanteurs, Tristan et Yseult, Siegfried, le Crépuscule des dieux, sont de ceux dont se vante à juste titre une revue comme celle-ci. Ils avaient attiré l'attention de

nos lecteurs par la profondeur de la pensée, le bonheur de son expression. Érudit et non pas seulement cultivé, Paul Dukas était doué d'une intelligence aussi pénétrante que sa sensibilité était délicate. Ce qu'il éprouvait il savait le dire, avec toute la rectitude de son jugement et l'adresse d'un écrivain qui possède son métier.

Nous en avons pour garant le souvenir qu'en ont gardé ceux qui l'ont lu. Aussi avons-nous le droit et le devoir d'apporter au premier rang notre hommage à l'un des maîtres qui ont le plus fait pour la gloire de la musique française à notre époque.

LA RÉDACTION.

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

LUIGI SERRA. — *L'Arte nelle Marche. Il periodo del Rinascimento.* — Rome, Armani éd., 1934, in-8°, 549 p., fig.

M. Luigi Serra a continué dans ce volume l'enquête vaste et scrupuleuse qu'il avait commencée dans un volume précédent, consacré à l'art dans la province des Marches au Moyen Âge. En étudiant l'époque de la Renaissance il arrive à des conclusions analogues à celles qu'il avait tirées de l'examen des monuments médiévaux. Il n'y a pas une école « marchigiana » que l'on puisse comparer à l'école florentine ou à celle de Venise; il y eut de brillants artistes en cette province de l'Adriatique, mais on ne saurait y trouver la puissante tradition qui caractérise l'art de Toscane ou même celui d'Ombrie. Il n'empêche que les beaux monuments de toute nature y abondent et qu'il est extrêmement intéressant d'analyser les influences qui, venues de Pérouse, de Florence, de Venise ou de Dalmatie, s'exercent sur les écoles locales.

C'est un Dalmate, Luciano Laurana, qui édifie le Palais d'Urbino et affirme avec autorité, dans les Marches, les principes architecturaux de Brunelleschi et de Leon Battista Alberti. L'œuvre est si belle et elle a été si admirée qu'on a pu parler même d'un style « urbinato ». M. Serra étudie les œuvres que les architectes venus de Toscane ou de Rome ont laissées à Macerata, à Fermo, à Loreto et à Urbino même; il nous révèle l'importance de l'architecture militaire qui a laissé, dans cette région, une œuvre aussi puissante que la *Rocca* de Pesaro, construite sur les plans de Luciano Laurana. Il ne faut pas oublier non plus le rôle qu'a eu le milieu « urbinato » dans la formation d'un génie comme Bramante, et, enfin, il n'est pas indifférent de songer au rôle joué par Girolamo Genga, originaire d'Urbino, et par la Villa Imperiale de Pesaro qu'il fit édifier. Pellegrino Tibaldi fut, lui aussi, un architecte

en vogue dans les Marches et c'est avec raison que M. Serra lui attribue l'admirable palais Ferretti, d'Ancone, une des constructions les plus caractéristiques du Cinquecento italien.

On ne peut pas dire qu'il y ait eu une école de sculpture dans les Marches : pendant tout le Quattrocento, en particulier, on ne note guère que des influences toscanes, vénitiennes ou lombardes. Il y a, d'autre part, un ensemble de sculptures sur bois qui s'inspirent des traditions de l'Ombrie ou des Abruzzes; ce sont ces œuvres-là, telles que les Madones de Miséricorde de Camerino (Cathédrale) ou de Treia (Galerie d'Urbino) et le *Saint Sébastien* de l'église de Muccia, qui révèlent l'existence d'une école locale qui a son originalité et son intérêt. Au xvi^e siècle, apparaît une figure importante de la sculpture italienne, que M. Serra a tirée de l'oubli et dont il a reconstruit l'activité artistique : c'est Federigo Brandani, d'Urbino. A Pesaro, à Senigallia, à Piobbico, à Montebello, à Fossombrone, on trouve des œuvres de ce curieux sculpteur qui fut, avant tout, un décorateur plein de verve et d'élégance, et déjà imbu de l'esprit de l'art baroque.

A la peinture, M. Serra consacre presque les deux tiers de son volume, et à juste titre; car c'est dans ce domaine que l'art des Marches est le plus digne d'intérêt. Ici encore, on ne trouve pas à proprement parler une école, mais il y a des centres de culture artistique et quelques personnalités qui suffisent à donner une importance considérable à l'apport artistique de la province des Marches. Que l'on considère d'abord ce que furent Gentile da Fabriano, Antonio da Fabriano et Francesco di Gentile. Il y a, au xv^e siècle comme au xiv^e, un centre pictural important à Fabriano. Celui de Camerino a également son intérêt et il ne faut pas oublier non plus le groupe de peintres de San Severino, que dominent les noms des Salimbeni. Enfin, on peut

parler d'une école « urbinata ». Le duché des Montefeltre fut un centre artistique de premier ordre où se manifestèrent les tendances les plus variées et où se rencontrèrent les artistes de l'esprit le plus différent : Melozzo da Forlì, Juste de Gand, Piero della Francesca, et les maîtres de Raphaël. On ne peut sans doute pas comparer ce milieu à celui qui caractérise Florence au xv^e siècle; il est cependant d'une belle qualité, et il faut considérer Urbino comme une des capitales artistiques du Quattrocento.

M. Serra analyse aussi en détail l'influence de l'école vénitienne. Un Carlo Crivelli eut d'assez nombreux imitateurs, à l'encontre de Giovanni Bellini qui n'eut qu'une action limitée. Au xvi^e siècle, il n'y eut guère que Lotto qui fut particulièrement apprécié et imité. Titien, qui peignit pour Urbino, Ancône et Ascoli Piceno, n'eut pour ainsi dire pas de disciples dans les Marches.

Ces quelques notes suffisent à donner une idée de l'importance du travail de M. Luigi Serra, qui a étudié également les objets d'art décoratif, tissus, tapisseries, maioliques, cuirs, ivoires et marqueteries. Il serait à souhaiter que nous eussions sur chaque province artistique d'Italie, un volume aussi documenté, aussi riche de faits et d'idées. Celui-ci est précieux par la solidité de sa documentation et l'intérêt de ses conclusions. La province des Marches fut, au xv^e et au xvi^e siècle, un centre artistique où vinrent travailler les artistes les plus divers, florentins, vénitiens, ombriens et romains; ce qui est curieux à noter, c'est, au milieu de ces influences variées, la persistance de certaines écoles locales et l'affirmation de quelques talents originaux; en définitive, le volume de M. Serra nous fait apparaître Urbino comme une des villes où la culture de la Renaissance a été la plus originale et la plus vivante.

Jean ALAZARD.

LUIGI MAGNANI. — *Le Miniature del sacramentario d'Ivrea e di altri codici warmondiani*. — Rome, Cité du Vatican, 1934. In-4°, 62 p., 49 pl. (Codice ex ecclesiasticis Italiae bybliotheis delecti jussu Pii XI, pont. max., consilio et studio procuratorum bybliothecae Vaticanæ.)

Le sixième volume de cette collection est consacré à un sacramentaire que possède, depuis 934 ans, la cathédrale d'Ivrée. Ce manuscrit offre l'avantage d'être daté d'une façon très précise; deux légendes permettent, en effet, d'affirmer qu'il fut exécuté entre le rétablissement sur son siège épiscopal, par l'empereur Othon III, de l'évêque Warmond, qui en avait été chassé par le marquis d'Ivrée, Ardouin, et la mort de l'empereur, c'est-à-dire entre 1000 et 1002.

Il est orné de soixante-deux miniatures et de plusieurs grandes initiales. Ces miniatures sont faites d'un ferme dessin à la plume, colorié à l'aquarelle de teintes plates juxtaposées, le fond du parchemin restant vierge; les personnages ont des proportions élancées avec des têtes assez petites. En dehors des scènes habituelles consacrées à la vie du Christ, de la Vierge, des apôtres, des saints, d'autres miniatures représentent les enseignements moraux du Christ, puis les quatre symboles évangéliques disposés en un carré écartelé et les douze apôtres représentés pareillement sur trois feuillets; enfin un certain nombre de miniatures sont consacrées à la mort et aux funérailles du chrétien: c'est l'*Agenda mortuorum* et le ton familier de ces scènes est

encore fort loin des imaginations mystiques ou macabres qui constitueront plus tard les *Ars moriendi*. Les allégories sont traitées en des raccourcis très expressifs dans leur naïveté et M. Magnani fait observer que les sujets non imposés, ceux de l'*Agenda mortuorum*, sont d'un style beaucoup plus primesautier que ceux des sujets imposés où l'emporte le grandiose, habituel aux compositions byzantines.

Le sacramentaire d'Ivrée paraît être l'œuvre d'une école dont le centre aurait été à Milan. Il faut d'ailleurs avouer que le style linéaire de ces miniatures n'est ni byzantin, ni germanique, ni français, sans qu'il soit proprement lombard: les manuscrits de cette époque, exécutés en Occident, ont presque tous un air de famille qui n'exclut pas, dans le détail, certaines particularités régionales. Plutôt que de l'école de Saint-Gall, le manuscrit d'Ivrée s'inspirerait des mosaïques italiennes du ix^e siècle; un fragment d'une de ces mosaïques, jadis dans la cathédrale d'Ivrée, est aujourd'hui conservé au séminaire de cette ville. Nous aurions aimé que cette hypothèse eût fait l'objet d'une démonstration.

Une belle planche en couleurs nous donne des originaux une idée assez différente, il faut l'avouer, de celle que donnent les planches tirées en bistre.

R. DORÉ.

ANDRÉ DE HEVESY. — *Rembrandt*. — Paris, Firmin-Didot, 1935, in-16, 210 p.

Il est question d'une prochaine exposition Rembrandt, plus complète et plus vaste que tout ce qui a été réalisé jusqu'ici. Le thaumaturge né dans le moulin de Leyde est donc plus que jamais à l'honneur, et le livre de M. de Hevesy vient à son heure. On connaît le talent d'écrivain du biographe de Mozart. Ce qu'il nous offre aujourd'hui, c'est avant tout un portrait du peintre, plus peut-être qu'une étude critique de son art. Pourtant, un inventaire des tableaux perdus, une bibliographie donnent son utilité à ce qui ne semble d'abord écrit que pour le plaisir. La vie de Rembrandt: sujet difficile, et digne seulement d'un Balzac — c'est M. de Hevesy lui-même qui le dit. Le présent récit est d'une lecture fort agréable, cela va sans dire, et tenu volontairement dans une manière claire. L'auteur ne pousse pas au noir, et il n'y a guère de bitume sur sa palette. La grandeur de Rembrandt lui paraît surtout sereine, et ce demi-dieu n'est pas un Sisyphe ni un Tantale: il suit avec assurance une carrière tourmentée, le drame est plus dans les conjonctures extérieures où se joue son destin que dans son être intime. Certain de sa force, et tendu vers un but qu'il ne cesse de viser, Rembrandt n'a pas de défaillance vis-à-vis de lui-même. Reconnaissons que les images qu'il a laissées de son propre visage confirment cette impression. Son regard est toujours ferme et appuyé, ce n'est pas celui d'un homme qui doute ou qui se pose à tout instant le problème de son devenir. Il est assez singulier que M. de Hevesy ait conçu sa biographie comme une sorte de tragédie du collectionneur. Tout le malheur pour Rembrandt fut, dirait-on, d'avoir cédé au démon qui perd les antiquaires et les amateurs de peinture. En fait, on ne le voit guère, sauf à la fin de sa vie, souffrir d'être méconnu.

Le dernier chapitre intitulé *La justice des siècles* expose heureusement les vicissitudes de son œuvre immense dans l'estime des générations. Il n'est jamais

vain de méditer sur les négligences, le parti pris, les repentirs ou les enthousiasmes de nos pères, quand il s'agit d'un génie tel que celui-ci : c'est une bonne école.

J. B.

Fritz Schmalenbach. — *Jugendstil. Ein Beitrag zu Theorie und Geschichte der Flächenkunst.* — Würzburg, 1935, 160 p., 10 pl.

Il a paru à l'auteur de ce livre qu'il était temps de « faire le point » sur ce qu'on appelle en Allemagne le « Jugendstil », c'est-à-dire l'art moderne qui fleurit à la naissance de ce siècle. Toutefois, ce « complexe » ne pouvant être saisi dans son ensemble en un ouvrage assez bref, M. Schmalenbach concentre son attention sur « l'art de la surface », qui joua d'ailleurs un rôle prépondérant dans toute cette évolution. Il commence par une enquête sur les conditions générales de la surface, enquête qui n'est qu'un prélude à une théorie d'ensemble, puis il examine du point de vue historique la naissance du style moderne et le contenu même de cette expression, puis son développement, et les influences qu'il a subies, venues de différents pays : Japon, Angleterre, Amérique, France, Belgique, Hollande. Enfin il expose l'œuvre accomplie par une centaine de représentants de cette tendance, groupés par ordre géographique : Munich, Nuremberg, Stuttgart, Karlsruhe, Darmstadt, Francfort, Dusseldorf, Krefeld, Magdebourg, Leipzig, Dresde, Meissen, Breslau, Hambourg, Berlin. Un dernier chapitre est consacré au style moderne dans la peinture, et à l'influence reçue par celle-ci de l'art décoratif. Une série de figures groupées sur des planches illustre la pensée parfois difficile à suivre d'un auteur qui abuse quelque peu des termes abstraits si chers aux critiques allemands. L'utilité d'un tel ouvrage lui vient peut-être du tableau historique très minutieux qu'il nous offre, plus que de l'exposé esthétique.

J. B.

André Blum. — *Les origines du papier, de l'imprimerie et de la gravure.* — Paris, 1935, éditions de la Tournelle, in-8°, 252 p., 80 figures.

C'est là un grand sujet, et auquel, semble-t-il, nul homme cultivé ne peut demeurer insensible. Les incidences des grandes découvertes dans l'histoire de la civilisation donnent à méditer. L'invention du papier, de l'imprimerie, de la gravure, a bouleversé le monde : « Ceci tuera cela ! » Dans cet excellent volume, M. André Blum a résumé tout ce qu'il sait sur la question, et c'est le fruit de longues, patientes et sagaces études. Voici l'occasion de s'instruire à bon compte, ne la négligeons pas. La première partie traite des origines du papier, de l'influence du papier sur la diffusion de la gravure et de l'imprimerie, de son invention en Chine, de son apparition en Occident par l'Espagne, dès longtemps avant le milieu du XIII^e siècle, où, en 1265, les ordonnances d'Alphonse le Sage distinguent le parchemin de chiffon du parchemin de cuir. La seconde partie a pour sujet l'invention de l'imprimerie, l'exposé des controverses des savants sur cette question, et l'étude des caractères typographiques. La troisième partie, les origines de la gravure, a pour têtes de chapitres : la gravure sur bois, la gravure sur métal, le livre illustré. Ici, M. André Blum est passé maître,

nous ne l'apprenons à personne. De son exposé didactique nous tirerons une conclusion philosophique sur l'enchaînement des découvertes, sur l'évolution des techniques, dont l'une s'appuie sans cesse sur la précédente qui en est la condition même. Ainsi les inventions les plus brisantes n'apparaissent point comme des météores, sans raison, et, d'autre part, le menu perfectionnement technique apporté par un modeste ouvrier dans l'exercice de son labeur engendre d'incalculables conséquences. Nous sommes reconnaissants à M. Blum de s'être efforcé de tirer au clair une histoire embrouillée. C'est dans une nébuleuse que naissent les progrès humains. Pour déceler leur élan vital et suivre leur croissance, en un domaine comme celui-ci, il faut avoir acquis une expérience profonde des documents et du métier qui les a produits. C'est peu de dire que M. Blum est bien informé. Je laisse aux spécialistes le soin de discuter avec lui tel ou tel point de détail, mais j'ajouterai que l'abondance des illustrations et le soin qu'on a apporté à les choisir, aident singulièrement à l'intelligence d'un texte concis et positif. Quiconque, par goût ou par profession, porte intérêt au livre, ne peut manquer de lire cette remarquable introduction à toute étude sur ces matières.

J. B.

Henriette Caillaux. — *Dalou (1838-1902). L'homme. L'œuvre.* Préface de Paul Vitry. — Paris, Delagrave, 1935, 158 p., XVI pl.

Dalou méritait bien qu'un livre lui fût consacré. S'il n'est pas un grand génie, c'est un excellent ouvrier, et, incontestablement, c'est le sculpteur de la République. Mme Caillaux s'est parfaitement acquittée de sa tâche. Elle a pris la peine de dresser l'inventaire de la collection constituée au Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, après l'acquisition en 1905 du fond d'atelier de Dalou réuni au Petit Palais par Henri Lapauze. Que son travail présenté à l'Ecole du Louvre ait été bien accompli, nous en avons pour garant la boule blanche que lui décerne M. Paul Vitry. Mais Mme Caillaux a fait mieux. Elle a très justement pensé qu'il valait la peine de camper un portrait de cet artisan consciencieux imbu d'une idéologie un peu défraîchie à nos yeux, dont l'âme naïve et bonne adora à la fois les grands pontifes populaires, du père Hugo à Proudhon et à Pierre Dupont, et les sculpteurs français de l'ancien régime. L'enseignement contrasté que se donna ainsi cet autodidacte aboutit à l'œuvre que l'on sait, toujours solide parce que cet enfant du peuple ne perd jamais pied et reste enraciné dans la terre ferme, je veux dire qu'il parle sans cesse de ce qu'il connaît de la science intime du cœur : les sentiments probes d'un homme simple, les métiers, les paysans, les ouvriers. Grâce à quoi sa culture un peu sommaire, son idéalisme touchant ne l'égare point, et l'allégorie n'est pas pour lui pierre d'achoppement. Ame tendre, il est sévère pour lui-même et se juge avec dureté parfois. C'est un bon sculpteur de France, simple et dru, qui n'a point souci de se hausser à la grandiloquence : il aime trop pour cela son humble vie, cette modeste tragédie quotidienne où l'épisode de la Commune jette une note d'un comique certain mais un peu triste. Mme Caillaux l'a fort bien compris, et donc aimé. On lira son livre avec plaisir et profit.

J. B.

GEORGES RIVIÈRE. — **Mr. Degas, bourgeois de Paris.** Paris, Floury, 1935. 190 p., 71 reproductions, dont 8 en couleurs.

C'est le témoignage d'un contemporain que nous apporte M. Rivière dans un petit livre fort bien illustré et rédigé, consacré à ce grand peintre, Degas, bourgeois sensible et nerveux, mais sans grande chaleur de cœur. On n'y trouvera aucune amplification littéraire, aucune éloquence, aucun lyrisme, ni rien de cette pseudo-philosophie dont la critique actuelle abuse, mais beaucoup mieux : un bref exposé à petits traits catégoriques. M. Rivière sait très bien ce qu'il veut dire et fait sa déposition d'un ton calme, ses souvenirs personnels n'encombrent pas sa mémoire et ne lui font pas battre la campagne ; il entend donner une idée nette de l'artiste qu'il a fréquenté et aimé sans l'idolâtrer. Connaître, c'est limiter. Le regard que jette M. Rivière sur un réalisme sans indulgence ni pitié, sur une bonté trop refoulée, est assez clair pour ne pas faire d'un défaut une vertu. L'image de Degas est fixée dans notre esprit quand nous fermons le livre : ce grand dédaigneux, aux yeux malades, natalement insensible au paysage, ce peintre épris avant tout de dessin, que la tendresse de Renoir irrite, et que le métier de Cézanne exaspère, observe ses danseuses et ses blanchisseuses sans aucune sympathie, mais avec le don miraculeux de saisir la ligne vivante, de surprendre l'attitude, de capter un espace clos, une atmosphère réduite ; là il est incomparable. Restent les portraits, dont un grand nombre ont été exposés récemment à l'Orangerie. M. Rivière en parle excellemment, mais son éditeur nous en met trop peu sous les yeux. Portraits admirables, mais tout de même un peu ternes et parfois presque maussades. Cet esprit si fin manquait de générosité, il n'a pas échappé, malgré cette espèce de génie qui le possédait, aux petitesse d'une époque et d'une caste. Son biographe dit très bien que par là même il attire notre intérêt : comme type d'une génération révolue. Ce qui ne veut pas dire que son œuvre ne soit pas digne d'une admiration durable.

J. B.

H. NICAISE. — **Les origines italiennes des faïenceries d'Anvers et des Pays-Bas au XVI^e siècle.** — Extrait du *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, fascicule XIV, 1934.

« Ce sont des Italiens qui sont venus à Anvers fonder des ateliers de majolique et initier les Anversoises à leurs secrets. C'est sous l'influence italienne, qui l'emporte de très loin sur l'influence espagnole, que l'industrie de la majolique, à partir de 1550, prend chez nous un grand développement, bientôt entravé par les troubles politiques et religieux. »

Les plus anciennes faïences fabriquées hors d'Italie semblent bien, d'après M. H. Nicaise, être anversoises. Mais la décadence fut assez rapide : le dernier maître inscrit à Anvers le fut en 1626-1627.

P. E.

ASCANIO CONDIVI. — **La vie de Michel-Ange,** traduction de l'italien par Charles Weiss. — Paris, Dorbon aîné, s. d. [1934], in-4°, non paginé, portrait.

La vie de Michel-Ange, écrite par ce « loyal serviteur » que fut Ascanio Condivi, n'est pas commodément accessible, les dernières éditions étant déjà

anciennes. La traduction, volontairement calquée sur l'original, que donne M. Charles Weiss, rendra service aux érudits, mais fera plaisir à tous les lettrés : cette enluminure un peu naïve fait vraiment vivre avec le maître.

L'édition est fort belle, par la typographie et le papier. Elle est augmentée du supplément de Girolamo Tacciat, de deux lettres de Michel-Ange, d'un tableau généalogique des Médicis et d'un abrégé chronologique de la vie de Michel-Ange.

P. E.

FRANÇOIS BUTTIN. — **L'épée au médaillon d'Henri IV.** — Extrait du *Bulletin de la Société des Amis du Musée de l'Armée*, Paris, 1935.

Tous ceux qui ont suivi et admiré l'œuvre érudite du grand connaisseur en armes que fut Charles Buttin, c'est-à-dire tous ceux qui regrettent que sa vie ait été trop tôt interrompue, se réjouiront en pensant que ses travaux ont été repris par l'un de ses fils, qui bénéficiera de l'expérience et des notes paternelles.

Avec trop de modestie, M. François Buttin nous présente une étude précise et convaincante sur l'épée conservée au Musée de l'Armée qui porte un médaillon d'Henri IV et qui passe pour lui avoir été offerte par le Pape à l'occasion de son mariage avec Marie de Médicis. M. F. Buttin montre, au contraire, que cette arme, compagne d'une dague conservée à Turin et sœur de l'épée d'Ambrogio Spinola, dut être offerte en 1599 par Henri IV au grand-duc de Toscane, Ferdinand I^{er}. Cette étude, modèle de bonne discussion archéologique, fait désirer l'apparition d'autres travaux de M. F. Buttin.

P. E.

WILLY KONINCKX. — **Trente ans au service de l'art. Bilan de l'activité de « L'art contemporain » depuis sa fondation en 1905 ; avec des tableaux synoptiques et récapitulatifs par Max Gevers.** — Anvers, L'art contemporain, 1935, in-8°, 94 p.

« L'Art contemporain se propose de vulgariser, de faire apprécier et de soutenir la bonne peinture, la sculpture, la gravure, etc., de notre temps. » Tel était le programme initial de la Société de « L'art contemporain » d'Anvers, aujourd'hui puissante, mais dont l'activité fut, à l'origine, contrecarrée par l'esprit conservateur de certains ; pire encore, par l'indifférence générale.

Cette utile fondation a le droit de se féliciter de son action. La Belgique, on le sait, offre aux lettres et aux arts un terrain d'élection. Les arts doivent à « L'art contemporain » de trouver en Belgique une compréhension plus vive et plus nette. Ses expositions, ses publications ont servi non seulement les peintres belges mais aussi les nôtres, comme les maîtres de l'Ecole de Paris. Nos compatriotes ont été parfois, grâce à ces efforts, plus vite connus et mieux appréciés en Belgique qu'en France.

L'œuvre de l'Art contemporain mériterait une étude approfondie.

P. E.

R. PFISTER. — **Textiles de Palmyre découverts par le Service des Antiquités du Haut-Commissariat de la République française dans la nécro-**

pole de Palmyre. — Paris, Les Editions d'art et d'histoire, 1934, in-4° 76 p., 13 pl.

La direction des Antiquités de Syrie, ayant décidé de faire mettre en état certains tombeaux de Palmyre, a chargé M. R. Pfister d'examiner les tissus trouvés pendant ce nettoyage. Ceux qu'il publie cette fois proviennent de deux tombeaux, celui dit de Jamblique (an 83) et celui dit de Elahbel (avril 1035), importantes tours-mausolées de famille.

L'examen des trouvailles faites a permis à M. Pfister des conclusions importantes : l'emploi, à profusion, de la pourpre véritable ; l'utilisation des étoffes de laine soyeuses ; l'emploi enfin de soies chinoises exportées par la Chine des Han, signalé pour la première fois en Proche-Orient ; ces soies damassées sont sans doute à l'origine des étoffes damassées, depuis gloire de Damas.

Cet ensemble de découvertes est important pour l'histoire de l'art et de la civilisation.

P. E.

HARALD INGHOLT. — **Rapport préliminaire sur la première campagne des fouilles de Hama.** — Copenhague, Levin et Munksgaard, 1934, in-8°, 60 p., pl., carte. (Det Kgl. Danske Videnskabernes Selskab. *Archæologisk-Kunsthistoriske Meddelelser*, I, 3.)

M. Harald Ingholt avait été chargé par la Fondation Carlsberg, au printemps de 1930, d'examiner la colline de la citadelle de Hama en vue de fouilles éventuelles. Sur son rapport, une première campagne eut lieu en mars-mai 1931 sous la direction de M. Ingholt. Il rend compte, dans ce fascicule, de ses trouvailles : restes d'architecture, assez frustes, objets préislamiques (vases de pierre égyptiens et mésopotamiens, bronzes hittites, sculptures égyptiennes, hellénistiques et romaines), céramique islamique, émaillée et non-émaillée, tirée de la couche arabe (XII^e-XIV^e siècles), monnaies hellénistiques, romaines et byzantines peu nombreuses et surtout monnaies des Ayyoubides et des Mamlouks (1171-1389).

P. E.

Catalèg de les sales que contenen la colleccio d'indumentària. Donatiu de Manuel Rocamora al Museu de les Arts decoratives. — Barcelona, Palace de Pedralbes, s. d. [1935], in-8°, 56 p., fig.

Catalogue sommaire d'une collection de costumes et d'accessoires de toilette, du XVII^e au XIX^e siècles, au Musée des Arts Décoratifs de Barcelone.

P. E.

Catalèg de les sales que contenen la colleccio d'art xinès diposit del Sr. Damia Mateu al Museu de les Arts decoratives. — Barcelona, Palace de Pedralbes, in-8°, s. d. [1934], 50 p., fig.

M. Damia Mateu, collectionneur d'art chinois, n'acquiert de pièces que pour les déposer dans la section extrême-orientale du Musée des Arts Décoratifs de Barcelone. D'après le catalogue sommaire qui en est donné, sa collection semble formée surtout d'objets du XVII^e et du XVIII^e siècles.

P. E.

JOSÉ DA CUNHA SARAIVA. — **A baixela Germain, subsidios para a sua historia.** — Lisbonne, 1934, in-4°, 109 p.

L'orfèvrerie exécutée à Paris par les Germain pour le roi de Portugal est si célèbre qu'il semble qu'à son propos tout ait été dit. Cependant, il n'est jamais de sujet épuisé. Voici qu'un érudit portugais, M. José da Cunha Saraiva, a eu l'heureuse fortune de découvrir, dans un fond d'archives dépendant du ministère portugais des Finances, une série de documents qui éclairent, point par point, l'histoire de cette admirable vaiselle : commande, paiement, livraison, description, évaluation, pièces relatives à la faillite des Germain, etc.

Cette publication sera utile à tous ceux qu'intéresse l'histoire de l'orfèvrerie ou celle des rapports artistiques entre la France et le Portugal. Mais je m'excuse de ne pouvoir que la signaler.

P. E.

FERNAND BENOIT. — **Notes et documents d'archéologie arlésienne. Le P. Dumont, antiquaire arlésien, et les antiquités d'Arles au XVIII^e siècle.** — Extrait des *Mémoires de l'Institut historique de Provence*, tome XI, 1934.

Le P. Étienne Dumont, minime du couvent des Aliscamps d'Arles, avait beaucoup travaillé à enrichir la collection statuaire et lapidaire que les Minimes possédaient dans leur couvent et qui fut le premier musée d'Arles. Encouragé par les consuls de la ville, il entreprit même d'écrire une *Description des anciens monuments d'Arles*. Retardé dans son entreprise, il la vit tout à fait arrêtée par la Révolution et, lorsqu'il mourut, en 1793, ses papiers furent dispersés. Une partie de ses notes est entrée à la Bibliothèque d'Arles et M. Fernand Benoit a eu l'heureuse pensée d'en publier ce qui apporte des notions nouvelles à l'archéologie provençale. Il a joint à son intéressante étude quelques autres documents archéologiques précieux.

P. E.

EMILE-G. LÉONARD. — **Le Trésor d'Henri de Navarre (1583).** — Extrait de la *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 1934.

Le futur Henri IV avait, en 1583, dépêché son familier François de Ségur-Pardaillan auprès des princes allemands dont il sollicitait l'alliance. Un ennemi de François de Ségur, Michel de La Huguerye, assure, dans ses *Mémoires*, que l'ambassadeur d'Henri de Navarre échoua dans sa mission parce que les princes allemands avaient découvert que les trésors dont il se prétendait chargé n'étaient que « pierrailles ».

Cent cinquante ans après, M. Emile-G. Léonard venge Henri et son envoyé en publiant l'inventaire, qu'il a retrouvé dans les papiers des Ségur (Bibliothèque Nationale), des coffres que François de Ségur laissa en dépôt à Brême, le 6 décembre 1583 : ils étaient pleins d'objets de valeur.

Cet inventaire, jusqu'ici inconnu, est fort curieux et peut être précieux si, comme un premier examen semble nous le montrer, certaines descriptions peuvent être identifiées avec des bijoux encore conservés.

P. E.

REVUE DES REVUES

AFRICA ITALIANA (juillet-décembre 1933, fascicule reçu en mai 1935). — GIACOMO GUIDI, **La restauration du château de Tripoli et le nouvel arrangement des monuments archéologiques dans le bastion Saint-Georges**. — SALVATORE AURIGEMMA, **Le couronnement architectonique de l'arc de Marc-Aurèle à Tripoli**. Documents anciens et modernes et hypothèses. — MICHELE MARELLI, **Sur le projet de dégagement de l'arc de Marc-Aurèle et de restauration des fondouks arabes à Tripoli**. — ITALO GENTILUCCI, **Restes d'édifices antiques sur le cours de l'oued Sofeggin**. Mausolées antiques, basiliques chrétiennes, châteaux. — PAOLO GRAZIOSI, **Graffiti rupestres du Djebel Bou Chnèba au Fezzan**. Surtout des représentations d'animaux aujourd'hui disparus de la région.

APOLLO (mai 1935). — ADRIAN BURY, **Windsor**. Sur les collections royales conservées au château. — F. GORDON ROE, **Quelques portraits au palais de Saint-James**. Par : William Claret ou H. E. Claret, Peter Lely, J. B. Vanloo, Barthélémy du Pan, Reynolds, Morier, etc. — CHARLES RICHARD CAMEL, **Le Palais d'Holyrood**. Description. — W. W. WATTS, **La collection royale d'orfèvrerie du palais de Buckingham**. — H. CLIFFORD SMITH, **Mobilier de l'époque des Georges dans les collections royales**. Meubles faits pour l'usage personnel de George III et de la reine Charlotte (vers 1760). — T. LEMAN HARE, **Notre lignage royal**. Portraits de fantaisie d'Henry I^{er} (1100-1135), Henry II (1154-1189), etc. — R. GOODWIN-SMITH, **La bassinoire anglaise**. Sur cet instrument depuis le XVI^e siècle. — HERBERT FURST, **Philip Wilson Steer**. Exposition à Barbizon House. — ALEXANDER WATT, **Notes parisiennes**.

ART (avril 1935). — PEPPINO MANGRAVITE, **Le peintre américain et son entourage**. Sur les conditions de la peinture dans les États-Unis de l'Amérique du Nord. — FORBES WATSON, **La « Corcoran Biennial »**. Compte rendu de cette exposition, faite à Washington. — DUNCAN PHILLIPS, **La personnalité dans l'art** (III). — E.-M. BENSON, **Les Formes de l'art : II. Phases du « naturalisme »**. — E. BARNARD LINTOTT, **Instruments et matériaux : III, L'aquarelle**.

L'ART ET LES ARTISTES (mai 1935). — GEORGE ISARLOV, **Les pré-caravagistes (avant l'exposition Vermeer)**. Giorgione, Luca Cambiaso, Bassano. — MAGDELEINE A.-DAYOT, **Louis Faudacq, l'homme et l'artiste**. Mariniste (1838?-1918). — GASTON POULAIN, **Luigi Corbellini**. Peintre italien contemporain. — PIERRE DU COLOMBIER, **Raymond Martin**. Jeune sculpteur contemporain. — JEAN MERYEM, **Quelques réflexions sur l'Exposition de 1937**.

L'ARTE (mai 1935). — CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, **La jeunesse et l'évolution artistique de Domenico Ghirlandaio, problèmes critiques (à suivre)**. Études destinées à assurer à Ghirlandaio « une série d'œuvres pures, libres de l'habituelle intervention collective des compagnons d'atelier, des aides et des élèves », ce qui

donnera une base sûre pour répartir, entre les diverses personnalités composantes, l'œuvre de ce qu'Hauvette a appelé la raison sociale *Ghirlandaio et Cie*. — VITTORIO MOSCHINI, **En revoyant quelques œuvres de Bartolomeo Vivarini**. Sur les polyptyques de 1464 et de 1477 à l'Académie de Venise. — AUGUST L. MAYER, **Une peinture de Villamena**. « Les Gourmeurs », seule toile jusqu'ici connue de Francesco Villamena. (1566?-1626), autrefois dans la collection Lucien Bonaparte, à Rome, et actuellement dans le commerce, à Paris. Elle a passé pour être une allégorie de la lutte entre Henri IV et ses adversaires, au temps de la Ligue (Champfleury). — MARIO BONZI, **Un tableau de Paolo Pagani**. *Cimon nourri par sa fille en prison*, tableau inédit, à Gênes, villa Bruzzo. — LIONELLO VENTURI, **Sur les sentiments, en matière d'histoire de l'art, de la Commission chargée, en 1934, de juger le concours pour une chaire d'histoire de l'art à l'université de Crémone**.

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ NATIONALE DES ANTIQUAIRES DE FRANCE (1^{er} trimestre 1934, reçu le 8 mai 1935). — Liste des membres. — Extraits des procès-verbaux du premier trimestre de 1934 (à suivre).


MEMOIRES DE LA SOCIÉTÉ NATIONALE DES ANTIQUAIRES DE FRANCE (8^e série, tome IX, 1934, paru en mai 1935). — LOUIS PERRET, **Essai sur la carrière d'Hadrien jusqu'à son avènement à l'Empire (76-117)**.

CAHIERS D'ART (10^e année, 1935). — **Enquête sur l'art moderne**. « Ce numéro se propose de montrer que l'art d'aujourd'hui est plus vivant que jamais. »

DIE KUNST (8 mai 1935). — FRITZ HELLWAG, **Au sujet des travaux de Joachim Karsch**. Sculpteur contemporain. — BRUNO KROLL, **Hans Reinhold Lichtenberger**. Peintre des féeries chorégraphiques et scéniques. — ULRICH CHRISTOFFEL, **Holbein, Leibl et le réalisme en peinture**. Ces peintres montrent la même minutieuse technique du détail. — ULRICH CHRISTOFFEL, **L'art de Berlin à Munich**. Au sujet de tableaux de la Neue Pinakothek. — La chapelle du cimetière de Korswestheim, Württemberg, construite par l'ingénieur diplômé Hans P. Schmohl. — K. FISCHÖDER, **Grande exposition du début de l'année au Kunstverein de Hanovre**. 175 tableaux anciens de collections privées de Hanovre et 200 œuvres d'artistes modernes. — G.-F. HARTLAUB, **Otto Pan-kok**. Peintre contemporain. — EDUARD BRINER, **Maison du « Forster » à Zürich**. Spécimen d'architecture moderne. — W. DEXEL, **Ustensiles pratiques de l'ancienne Allemagne**. — O. RIEDEL, **Au sujet de l'architecture des intérieurs modernes**.

REVUE DE L'HISTOIRE DES RELIGIONS (janvier-avril 1935; Extrait du sommaire). — DU MESNIL DU BUISSON, **Le miracle de l'eau dans le désert d'après les peintures de la synagogue de Doura-Europos**.

Le Gérant : Pierre d'ESPEZEL.




PARTIR... PARTIR...

POUR VOS DÉPLACEMENTS, UTILISEZ LE BILLET DE FAMILLE OFFRANT JUSQU'A ...

75% DE RÉDUCTION DÉLIVRÉ TOUTE L'ANNÉE

RENSEIGNEMENTS DANS LES GARES DU RÉSEAU DE L'ÉTAT



CHEMIN DE FER DU NORD

Services les plus rapides vers l'Angleterre

De jour : par **CALAIS ET BOULOGNE**
traversées les plus courtes
quatre services quotidiens
dans chaque sens

De nuit : par **DUNKERQUE**
la route qui fait gagner du temps.

TRAINS RAPIDES DE GRAND LUXE

Voitures Pullman

« LA FLÈCHE D'OR »

Paris-Londres par Calais en 6 h. 40.
Paris-Calais sans arrêt : 300 kilom. en 3 h. 10.

« L'ÉTOILE DU NORD »

Paris-Amsterdam en 7 h. 30.
Paris-Bruxelles sans arrêt.

« L'OISEAU BLEU »

Paris-Anvers en 4 h. 20.
Paris-Bruxelles sans arrêt

TRAIN DE LUXE « NORD-EXPRESS »

Paris-Liège-Cologne-Berlin-Varsovie-Kovno-Riga.

CHEMINS DE FER DE L'EST

Les forts de Verdun et les Champs de bataille de l'Argonne

Dés excursions combinées, chemin de fer et auto-car, sont organisées à des prix très réduits les Dimanches 21 avril, 5 et 19 mai, 30 juin, 14 et 28 juillet, 15 et 29 septembre, ainsi que le lundi de Pentecôte (10 juin) pour la visite des forts de Verdun et des champs de bataille de l'Argonne.

Les forts de Verdun

Départ de Paris à 6 h. 55 Retour à 23 h. 55

Paris-Verdun en chemin de fer. — Visite en auto-car de Verdun, la côte du Poivre, les carrières d'Haudremont, Louvemont, la Tranchée des Baïonnettes, l'ossuaire et le fort de Douaumont, Fleury, la Chapelle-Sainte-Fine, le fort de Souville, le fort de Vaux, le fort de Tannes, retour à Paris en chemin de fer.

Prix total (déjeuner à Verdun compris) : 100 francs.

Les Champs de bataille de l'Argonne

Départ de Paris à 6 h. 55 Retour à 23 h. 55

Paris-Sainte-Menehould en chemin de fer. — Visite en auto-car de Sainte-Menehould et Vienne-le-Château, le Four de Paris, le bois de la Grurie, Abris du Kronprinz, Romagne, Montfaucon, la cote 304, le Mort-Homme, Verdun, retour à Paris en chemin de fer.

Prix total (déjeuner à Varennes-en-Argonne compris) : 130 francs.

Pour tous renseignements, s'adresser :

Au Bureau de Tourisme de la gare de l'Est à Paris.

A l'Union Nationale des Agences de Voyage, 101, avenue des Champs-Élysées, à Paris.

P.O. - MIDI

TRAIN SPÉCIAL, 2^e et 3^e classes

PARIS-PYRÉNÉES

A DESTINATION

DE

LUCHON

ET DE

LOURDES

Départ de Paris-Austerlitz, le vendredi 28 juin, à 19 h. 10

Billets valables 7 jours, avec réduction de

60 0/0

Prix au départ de Paris, 2^e cl. 225 frs, 3^e cl. 145 frs

Retour individuel au gré du voyageur par Bordeaux ou par Toulouse
Il est délivré par certaines Gares des Réseaux P.-O. - Midi, Etat, Nord, Est et Alsace-Lorraine, des billets complémentaires réduits de 50 % pour permettre de rejoindre le train spécial.

Renseignements : aux Gares de Paris-Quai-d'Orsay et d'Austerlitz ; aux Agences P.-O. - Midi, 16, bd des Capucines et 126, bd Raspail ; au Bureau des Chemins de Fer, 127, avenue des Champs-Élysées, à Paris.

**GRANDS RÉSEAUX DE CHEMINS DE FER
FRANÇAIS**

**BILLETS SPÉCIAUX
D'ALLER ET RETOUR INDIVIDUELS
pour les stations
BALNÉAIRES,
THERMALES ET CLIMATIQUES**

ÉTÉ 1935

Les conditions d'utilisation de ces billets qui comportent suivant le parcours et suivant la classe, une réduction de 20 à 30 % viennent d'être grandement améliorées.

Qu'il s'agisse maintenant de stations balnéaires, thermales ou climatiques, ces billets sont délivrés en toutes classes du 15 Mai au 30 Septembre au départ de toutes les gares des Grands Réseaux pour les nombreuses stations françaises nommément désignées au tarif, sous condition de payer pour un certain minimum de parcours, variable suivant les billets demandés.

La durée de validité de ces billets est de 33 jours avec faculté de prolongation de deux fois 30 jours moyennant supplément de 10 % par période.

Aucun minimum de séjour à la station choisie n'est plus exigé.

Pour tous renseignements consulter les gares et bureaux des Grands Réseaux français ainsi que les Agences de Voyages.

P. L. M.

**POUR VOTRE VOYAGE
PLUS AGRÉABLE...**

Tandis que les grands trains rapides vous emportent allègrement à travers les Alpes, le Jura, la Vallée du Rhône, n'éprouvez-vous pas le désir de laisser un peu le rail où bon vous semble pour admirer à votre aise ces pays de tourisme? Mais comment le faire sans fatigue, sans souci? vous êtes-vous demandé. Rien de plus simple. Prenez des billets d'aller et retour à prix réduits pour voyages combinés en chemin de fer et en autocar. Ces billets vous permettent d'atteindre la région où fonctionnent les services automobiles du réseau que vous désirez emprunter, d'utiliser ces services et de revenir par le train, à votre point de départ.

Ils comportent une réduction de 30 % en toutes classes sur les trajets par fer, sans que vous ayez à remplir d'autre condition que celle d'effectuer un parcours minimum de 100 km. en chemin de fer et de 100 km. en autocar. Leur validité de 33 jours peut être prolongée.

Un voyage ainsi effectué à loisir, selon votre goût, avec confort, tour à tour dans un spacieux compartiment et dans un bon fauteuil d'autocar, n'est-ce pas un voyage idéal?

Pour obtenir des renseignements détaillés, veuillez vous adresser aux gares, bureaux et agences P.-L.-M.

EN CHEMIN DE FER, PLUS ON EST, MOINS ON PAIE

Cela vous étonne. Il en est cependant bien ainsi, si vous voyagez avec votre famille.

Pour obtenir un billet de famille d'aller et retour, vous n'avez que deux conditions à réaliser :

- 1° Etre trois au moins, la troisième personne peut être un enfant de moins de 7 ans.
- 2° Effectuer un parcours de 300 km. au moins, retour compris.

La première personne paie place entière, la deuxième 3/4 de place, la troisième demi-place, chacune des suivantes quart de place, ce qui revient à dire que quatre personnes ne paient que deux places et demie.

Mieux encore, plus le parcours est long, moins on paie. Si vous accomplissez plus de 400 km., retour compris, vous bénéficiez, en effet, d'une réduction supplémentaire de 10 % pour 3 personnes, 15 % pour 4 personnes, 20 % pour 5 personnes, 25 % pour 6 personnes, etc... sur la somme correspondant au parcours effectué en excédent de 400 km.

Trois personnes seulement sont tenues de voyager ensemble, les autres peuvent obtenir des coupons individuels pour voyager isolément. En outre, le chef de famille, qui désire revenir de temps à autre à sa résidence, peut obtenir une carte d'identité qui lui permettra de se déplacer à moitié prix.

Enfin, votre billet de famille vous permet d'expédier votre automobile avec près de 75 % de réduction. Par exemple, pour une 10 CV et 1.000 km. de parcours — retour compris — vous ne payerez que 303 fr. 45 au lieu de 1.173 francs.

Les billets, délivrés pendant la période des vacances sont valables jusqu'au 5 novembre.

Pour des indications plus détaillées, notamment sur la qualité des personnes qui peuvent être comprises dans le billet, veuillez vous renseigner auprès des gares, bureaux et agences des Grands Réseaux.

LISEZ BEAUX-ARTS

Le Journal des Arts

et vous serez au courant de

TOUTE L'ACTUALITÉ ARTISTIQUE

Acquisitions des musées français et étrangers, renseignements archéologiques, classements des monuments historiques, bibliothèques, ventes, expositions d'art ancien et moderne, livres d'art, législation, académies, sociétés savantes, musique, cinéma, tourisme, revue des revues, etc.

Paraissant tous les vendredis

6 ou 8 pages, format journal, abondamment illustrées

1, rue de La Baume, Paris (VIII^e)

ABONNEMENTS

FRANCE : un an **42 fr.**; six mois **23 fr.**

ETRANGER (pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm) : un an **56 fr.**; six mois **30 fr.**

AUTRES PAYS : un an **70 fr.**; six mois **38 fr.**

Société des Amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris

Fondation Jacques Doucet

11, rue Berryer, Paris (VIII^e)

La BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS contient la plus complète réunion de livres sur l'histoire de l'art qui ait jamais été formée. Sa fréquentation est indispensable aux amateurs, aux érudits, aux artistes. Elle leur est ouverte chaque jour, de 14 à 18 h., sauf le dimanche. Pendant les vacances universitaires (août et septembre), elle sera ouverte les lundis, mercredis et vendredis.

La SOCIÉTÉ DES AMIS DE LA BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE a été créée pour venir en aide à la Bibliothèque.

Le *Répertoire d'Art et d'Archéologie* pour l'année 1933 est paru au prix de 100 fr. et peut être cédé aux membres de la *Société des Amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie* au prix de 75 f.

Les membres actifs de la Société (cotisation 100 fr. par an) entrent gratuitement à la Bibliothèque.

La cotisation des membres adhérents (30 fr. par an) est déduite du droit d'entrée à la Bibliothèque (un mois : 10 fr.; un trimestre : 25 fr.; un an : 80 fr.).

Notice envoyée sur demande adressée à M. le Secrétaire général, 11, rue Berryer (8^e).

LES BEAUX-ARTS
ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS
140, Faubourg Saint-Honoré, Paris (VIII^e)

L'ART FRANÇAIS

Collection dirigée par GEORGES WILDENSTEIN

PARU FIN 1934

GABRIELLE CAPET

PAR LE COMTE ARNAULD DORIA

Un volume in-4° (25×32)

de 130 pages dont 24 pages d'illustration donnant en 52 phototypies la reproduction de tout l'œuvre connu de l'artiste, plus un frontispice. **100 francs.**
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1935)

DÉJA PARUS DANS LA MÊME COLLECTION

JEAN BABELON. — **Germain Pilon.** In-4° de VIII-152 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 81 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste) **150 fr.**

FERNAND BENOIT. — **L'Afrique méditerranéenne, Algérie, Tunisie, Maroc.** In-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 497 héliogravures plus un frontispice. **275 fr.**
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1932.)

ALBERT BESNARD, de l'Académie française. — **La Tour,** avec un catalogue critique par Georges WILDENSTEIN. In-4° de IV-330 pages dont 120 pages d'illustration, contenant 267 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire **260 fr.**

ROBERT DORE. — **L'Art en Provence.** Volume in-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 476 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire. **260 fr.**

Le comte ARNAULD DORIA. — **Louis Tocqué.** In-4° de VIII-274 pages dont 86 pages d'illustration, contenant 149 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste). **200 fr.**
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1930.)

PIERRE FRANCASTEL. — **Girardon.** In-4° de VIII-170 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 93 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste) **150 fr.**
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1929.)

FRANÇOIS GEBELIN. — **Les Châteaux de la Renaissance.** In-4° de VIII-308 pages dont 104 pages d'illustration, contenant 220 héliogravures, plus un frontispice. **175 fr.**
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1928.)

GEORGES HUARD. — **L'Art en Normandie.** In-4° de VII-274 pages dont 126 pages d'illustration, contenant 272 héliogravures, plus un frontispice. **225 fr.**
(Prix Bordin, Académie des Beaux-Arts, 1929.)

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE. — **Pater.** In-4° de VIII-224 pages dont 116 pages d'illustration, contenant 230 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste) **200 fr.**

LOUIS RÉAU. — **Les Lemoyne.** In-4° de VIII-252 pages dont 80 pages d'illustration, contenant 136 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de ces artistes) **150 fr.**
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1928.)

GEORGES WILDENSTEIN. — **Lancret.** In-4° de VIII-254 pages dont 112 pages d'illustration, contenant 213 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste) **150 fr.**

PAUL JAMOT et GEORGES WILDENSTEIN. — **Manet.** 2 vol. In-4° dont un de texte (220 d.) et un d'illustration (220 p. contenant 480 phototypies) ; tout l'œuvre connu de l'artiste. **750 fr.**

GEORGES WILDENSTEIN. — **Chardin.** In-4° de 400 pages dont 128 d'illustration (238 héliogravures, tout l'œuvre connu de l'artiste). **300 fr.**

EN PRÉPARATION

BOUCHER, DROUAIS, FRAGONARD, HOUDON, NATTIER,
DEGAS, BERTHE MORISOT, JEAN FOUQUET